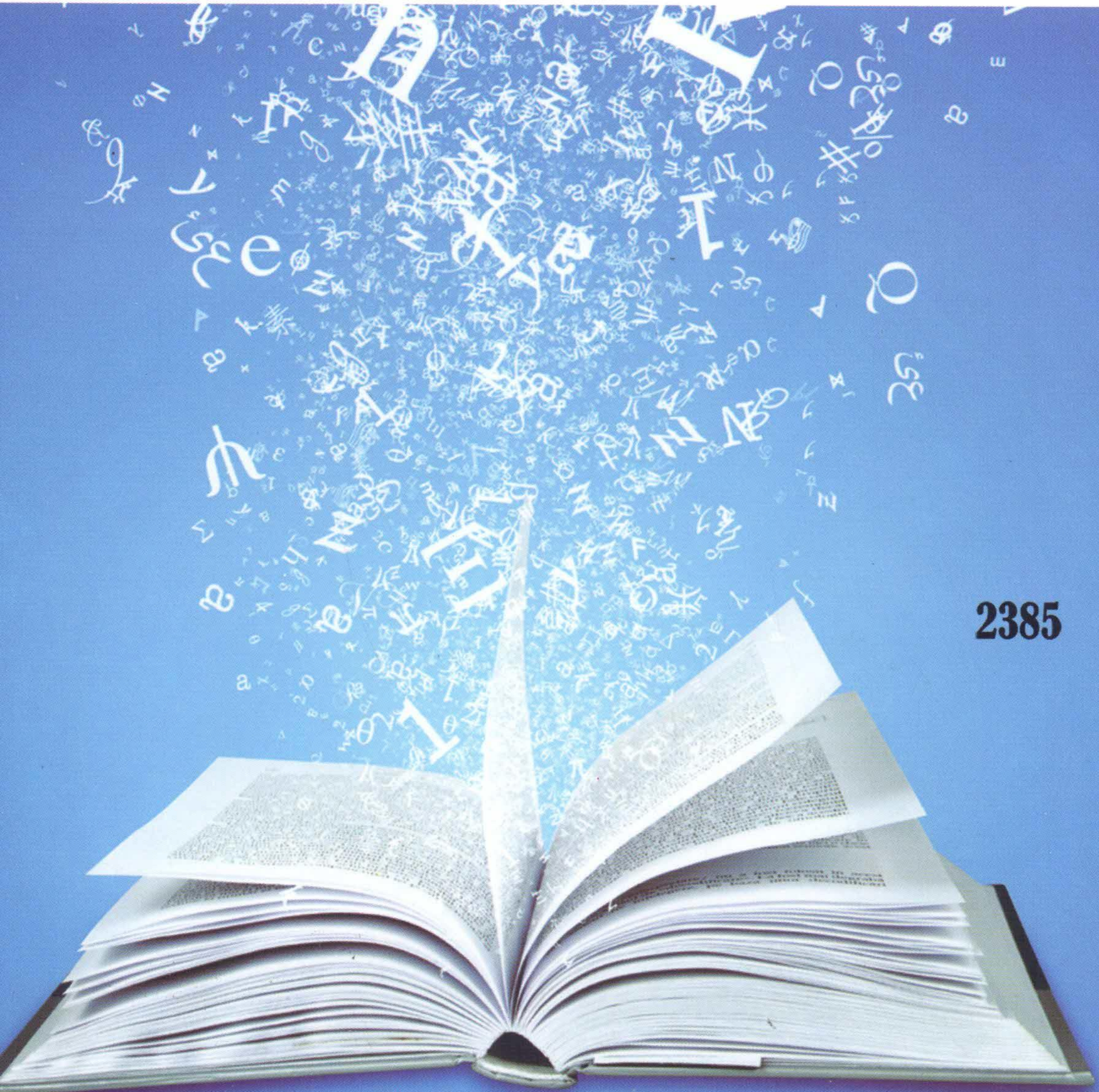
دِبـرا بارسونز

رواد نظرية الرواية الحداثية

جيمس چويس دوروثي ريتشاردسن ڤرچينيا وولف

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي

المركز القومي للترجمة



2385



يتناول الكتاب الذي بين أيدينا جهد ثلاثة كُتّاب أسسوا للرواية الحداثية ممارسةً وتطبيقًا: رجل (جيمس جويس) وامرأتان (فرجينيا وولف، ودوروثي ريتشاردسن)، وفي ذلك دلالة على أن المرأة كان لها النصيب الأكبر في القيام بالتأسيس للرواية الحداثية، والتحريض على النظر في وضع المرأة في المجتمع، وهو وضع يقوم على التهميش والإقصاء؛ مما مهد السبيل فيما بعد لحركة نسوية كبرى شاعت في أوائل القرن العشرين، وكانت أكثر اشتعالاً في الستينيات والسبعينيات، ولا تزال تثمر أدبًا وشعراً وسياسةً إلى يومنا هذا.

تصميم الغلاف: رحاب حسن

رواد نظرية الرواية الحداثية

جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وڤرچينيا وولف

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2385
- رواد نظرية الرواية الحداثية: جيمس جويس، ودوروثى ريتشاردسن، وفرجينيا وولف
- دِبرا بارسونز
- أحمد الشيمى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
Theorists of the Modernist Novel:
James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf
By: Deborah Parsons

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

رواد نظرية الرواية الحداثية

جيمس جويس، ودوروثى ريتشاردسن، وفرجينيا وولف

تأليف: دبرا بارسونز

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمى



2016

بارسونز، دبرا.
رواد نظرية الرواية الحداثية: جيمس جويس، دوروثى ريتشارد سن، فرجينيا وولف/ تأليف: دبرا بارسونز؛ ترجمة وتقديم: أحمد الشيمى. ـ القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦.
٢٠٨ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ١ ٠٧٦٨ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الأدباء ـ تراجم..
٢ ـ القصص ـ تاريخ ونقد.
أ ـ الشيمى، أحمد. (مترجم، مقدم)
ب ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦١٤٩/ ٢٠١٦
I. S. B. N 978 - 977 - 92 - 0768 - 1
ديوى ٩٢٨

المحتويات

تقديم المترجم

يبدو الحديث عن الرواية الحداثية اليوم ـ ظاهريًا على الأقل ـ فى غير وقته؛ لأن العالم يتحدث الآن عن رواية ما بعد الحداثة، ورواية ما بعد الحداثة هذه رواية متقدمة تجاوزت الحداثة وراحت تطوف فى عوالم جديدة وآفاق أكثر رحابة. فالرواية التى أنتجها الحداثيون فى النصف الأول من القرن العشرين تبدو متخلفة أمام رواية النصف الثانى من القرن العشرين التى أنتجها كُتّاب ما بعد الحداثة أمثال: «فلاديمير نابوكوف» ، و«وليام بارو»، و«جوليو كورتازار»، و«دون ديللو»، و«توماس بنشن»، و«إتالو كالفينو»، و«جون فاولز»، و«دونالد بارثلمي»، و«أمبرتو إيكو»، و«وليام جاس»، و«ديفيد ميتشل»، وغير هؤلاء كثيرون. فقد انطلقت رواية ما بعد الحداثة فى مجال اللعب اللغوى إلى آفاق لم تعرفها الرواية الحداثية، وجرب كُتّاب رواية ما بعد الحداثة بنيات شكلية لم يعرفها الحداثيون، سواء على مستوى التركيب المعمارى للرواية أو على مستوى السرد أو حتى على مستوى رسم الشخصيات وتطورها. أيضًا ارتاد كتاب رواية ما بعد الحداثة أبعادًا جديدة فى تعاملهم مع الزمن الروائي، ومزجهم بين الثقافة الشعبية وثقافة الطبقات الراقية، وفى غرامهم بما يُعرف بـ: «الميتافكشن»، أو رواية الرواية، وكذلك بما يسمونه «الباستيش» وهو ضرب من الكتابة يجمع بين أشياء كثيرة أحيانًا متناقضة: فيجمع ـ مثلاً ـ بين القديم والجديد، وبين الحوار والسرد، وبين الرواية والقصة القصيرة والشعر.

ولكن الحديث عن الرواية الحداثية لا يمضى عبثًا؛ على الأقل هو حديث عن مرحلة خصبة فى تاريخ الرواية، استهل فيها كُتّاب الرواية عصرًا جديدًا من الكتابة السردية أقلقت الفكر الإنسانى لا فى مجال القصص فحسب، وإنما فى مجالات أخرى كثيرة، فقد بدأت الفنون تطل على العلوم، وبدأت العلوم تستلهم الفنون استلهامًا لم

تعرف البشرية مثله فى الاتســاع. كانت الرواية الحداثية ثورة على الأســلوب التقليدى فى كتابة الرواية، وحملة على الواقعية التى استقرت فى القرن التاسع عشر بصفة خاصة، وعلى تمثيلهــا للوعى والذات الإنســانية. وكانت الرواية الحداثيــة ـ أيضًا ـ حملة على الرومانسية التى راحت تتراجع تحت ضربات التغيير الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى المجتمع الغربى فى أواخر القرن التاســع عشر ومستهل القرن العشرين. لم يكن من الممكن أن تستمر ثورة الرومانسيين على القيم الاجتماعية والسياسية الأرستقراطية التى أنتجهــا التنوير؛ لأن التطورات الهائلة لم تنجــح فى إزاحة هذه القيم فقط، وإنما عملت على إزاحة الطبقة الأرستقراطية ذاتها. ولم يكن من الممكن أن تستمر نظرة الرومانسيين إلى العالم الداخلى للفرد كمساحة بيضاء لا تنشط إلا حين يُتَوجه إليها بالخطاب، بعد أن أنبأنا الحداثيون بأن نفوسنا تنطوى على عوامل ليست لها قرار، وأن معرفتنا بهذه العوالم قليلة، وربما نجهلها جهلاً تاما، بل ذهب الحداثيون إلى أبعد من ذلك حين أنبأنا كبيرهم «فرويد» بأننا نعجز عن التحكم فى بواطننا، وأن نفوسنا تنطوى على نفوس أخرى ليس لنا عليها سلطان.

بدأت الحداثة فى الأدب بســبب اضطرابات السياسة، وبســبب الصدمات التى أحدثتها العلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية فى أوائل القرن التاسع عشر. بدأت الحداثة فى الأدب فى أوائل القرن العشرين، ويُقال إن «ڤرچينيا وولف» هى التى بدأتها، ويُقال إنها بدأت قبل «ڤرچينيا وولف»، على يد «جوزيف كونراد» (١٨٥٧ــ ١٩٢٤) عندما كتب روايته «قلب الظــلام» عام (١٩٠٢)، ويُقال إن كاتبًا غريب الأطوار توفى في الرابعــة والثلاثين من عمره يُدعــى «ألفرد جاري»(١٨٧٣ــــ١٩٠٧) هو الذى اســتهل الحداثة بما كتبه في مجــال المسرح عندما أصدر مسرحية تُســمى «أوبو روا» أو «الملك أوبــو» في عام (١٨٩٦)، حمــل فيها على المسرح التقليدي، وعبر عن ســخطه على الأشــكال الأدبية المتوارثة، بل عبر فيها عن ســخطه على التراث الغربي كله بما فيه من فلســفة ومنطق وفن. اســتقرت الحداثة في الرواية في أوائل القرن العشرين وحتى منتصفــه بإنجازات هائلة تتجاوز المتوقع. كتب «مارســيل بروســت» روايته الممتازة «البحث عن الزمــن الضائع»(١٩١٧ــ ١٩٢٣)، وكتب «فرانز كافكا» رواياته الرائعة «مســخ الكائنات» في عام (١٩١٥)، و«المحاكمة» في عام (١٩٢٥)، و«القلعة» في عام (١٩٢٦)، وكتبت «دوروثى ريتشاردســن »روايتها «رحلة حج» ذات الأجزاء الثلاثة

عـــشر (١٩١٥-١٩٣٨)، وكتـــب «رينر ماري ريلكه» قصائده بـــين عامى (١٨٧٥ــ ١٩٢٦)، وكتب «لوردز برج» مذكراته في عام(١٩٢١)، و«سونيتات إلى أورفيوس» في عام (١٩٢٢) وكتب «لويجي بيراندللو»(١٨٦٧ ــ ١٩٣٦) «ســت شخصيات تبحث عن مؤلف» في عــام(١٩٢١)، وكتب«د. هـ. لورنس»(١٨٨٥ ــــ ١٩٣٠) روايات شـــهيرة منها «أبناء وعشاق» في عام(١٩١٣)، و«قوس قزح» فى عام (١٩١٥)، وكتب «ويندهـــام لويس»(١٨٨٢ــ١٩٥٧) رواية «القار» فى عـــام (١٩١٨)؛ وكتب «وليام بتلر ييتس»(١٨٦٥-١٩٣٩): «الخوذة الخـــضراء» فى عام (١٩١٠) وقصيدة «أوزات بريـــة في بحيرة كول» في عـــام (١٩١٧)، وكتب «يوجين أونيـــل» (١٨٨٨ــ ١٩٥٣) مسرحيات:«آنا كريســـتي» في عام (١٩٢٠)، و«الإمبراطور جونز» في عام (١٩٢٠)، وكتب «ت. س. إليوت» (١٨٨٨ــ١٩٢٢) «الرباعيات الأربع» بين عامي(١٩٣٥ ــ ١٩٤٢)، و «الأرض الخراب» في عام(١٩٢٢)، وكتب «إزرا باوند»(١٨٨٥ ــ ١٩٧٢) «الأناشيد» بين عامى (١٩١٧ ــ ١٩٦٤) وكتب «جيمس جويس» (١٨٨٢ ــ ١٩٤١) رواية «صورة الفنان شابا» في عام (١٩١٦)، و «يولِسيز» في عام (١٩٢٢).

أجمع هؤلاء جميعًا على الحملة على القواعد التقليدية في كتابة النثر والشعر، وأجمعوا أيضًا على أن المزاج النفســـى للناس قـــد تغير؛ فقد تفتح وعى النـــاس على أن الحقيقة المطلقة لا يمكن الوصول إليها، وأن الإنســـان كائـــن معقد يخفى غير ما يبطن، ويبطن أكثـــر مما يخفي، وأن باطنه يختـــزن أسرارًا لا حصر لها. كان النـــاس في الماضي يحمدون الرأى الواحد، وخاصة عندما يجيء من أهل الحل والعقد، اهتزت هذه القناعة اهتزازًا كبـــيرًا في أوائل القرن العشريـــن، وربما قبل ذلك فى أواخر القرن التاســـع عشر، حين أحس الأدباء بالخطر المحدق على القارة الأوروبية التى حســـب الناس أنها اســـتنامت للاستقرار، وآنست للسلام، وأيقنت من التقدم، وتأكدت من تحقيق الازدهار المطلق، عبّر عن ذلك المفكر الشـــاعر «ماثيو آرنولد» في قصيدة لـــه كتبها في الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر بعنوان: «شاطئ دوفر» نقرأ خاتمتها:

إيه يا حب! تعال نصارح

بعضنا بعضًا! لأن العالم الذى يبدو

أمامنا أشبه بجزيرة تسكنها الأحلام

وشديد التنوع والجمال والشباب،

يخلو - في الواقع - من المتعة والحب والنور

واليقين والسلام وما يعين على الآلام،

بل إننا هنا أشبه بجماعة تركوها في صحراء مظلمة

سمعت أبواقًا متنافرة تدعوها إلى الخروج والجهاد

إلى حيث جيوش جاهلة يصطدم بعضها ببعض في الظلام.

هكذا استعشر «آرنولد» أن السلام الطويل الذى أظل العالم الأوروبى طوال القرن التاسع عشر، أو تحديدًا عقب الحروب «النابوليونية»(١٨١٥) فى طريقه إلى الأفول. فقد نعم الأوربيون بما يقترب من القرن (١٨١٥ ــ ١٩١٤) من الازدهار الاقتصادى والتقدم العلمى والنظم الدستورية القائمة على الديمقراطية. كان الأوروبيون يسيرون فى طريق التقدم فى خطى واثقة وآمال لا تحدها حدود. لم يكن يتصور أحد من الأوربيين أن القرن العشرين سوف يصبح مختلفًا أشد الاختلاف، ومحبطًا غاية الإحباط، ومثبطًا للهمم كأشد ما يكون التثبيط للهمم. لم يكن يتصور ذلك أحد إلا القادرين على استكناه الحاضر، واستشراف المستقبل، والنفاذ من ستائر الغيب، من أمثال «ماثيو آرنولد» وغيره من المفكرين الراسخين فى الفكر. فما اندلعت الحرب العالمية الأولى حتى مضت دول القارة الأوربية تفرغ من حرب لتخوض حربًا جديدة أشد وطأة وأكثر تدميرًا إلى يوم الناس هذا. أحس الناس بعد الحرب العالمية الأولى أن العالم ينطوى على قدر من الشر أكثر مما كانوا يظنون، وأن الحياة يمكن أن تُسلب لأسباب واهية، وأن الفرد لا يستطيع وضع ثقته فى عالم جرب قدرته على التدمير والقتل، ويستعد لقتل وتدمير أكثر فتكًا، وأبعد مدى.

كان «جيمس چويس» و«دوروثى ريتشاردسن» و«فرجينيا وولف» من أبرز كُتّاب الرواية الحداثية، ومن أبرز نقادها أيضًا. تتضمن الأعمال الكاملة لـ: «جيمس چويس» ثلاثة دواوين شعرية ومسرحية ومقالات صحفية ورسائل. ولكن شهرة «چويس» كشاعر وصحفى وكاتب مسرحي لا يكاد يشعر بها أحد؛ فهو معروف بدوره الرائد فى مجال الرواية الحداثية والتنظير لها. يُعرف « چويس » أكثر ما يُعرف بروايات

«يولِسيز» و«فِنِجانز ويك» و«صورة الفنان فى شـــابًا» ومجموعته القصصية المعنونة بـ: «أهالى دبلن». وهى روايات تمثل الحداثة الأدبية فى أشد قوتها. صدرت رواية «يولِسيز» فى عام (١٩٢٢) وهو العام نفسه الذى صدرت فيه قصيدة «الأرض الخراب» لـ: «ت. س. إليــوت». كانت الرواية والقصيدة بمثابة البيــان الاحتجاجى فى وجه عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى، وخاصة فى «دبلن» و«لندن». فشخصيات الرواية تعيش فى مدينة «دبلن» التى يكثر فيها الفساد، وتغشـــاها الفوضى، ويشعر فيها الإنسان بسوء منقلبه، وضآلة حجمه، ورقة حاله. وما قرأ «إليوت» رواية «يولِسيز» حتى راح يكتب:

يستخدم السـيد «چويس» الأسطورة، وهو حين يسـتعين بالأسطورة لخلق عالم يوازى العالم الذى يعيشـه، إنما يضم القديم إلى الجديد، ويخـرج علينا بطريقة لابد أن الكتَّاب بعده سـوف يحتذونها ... هى ببساطة طريقة ربما تطمح إلى الوعى بذلك القدر الضخم من العقـم والفوضى التى تغشـى حياتنا المعاصرة، وإلى إعـادة ضبط العالم وتشكيله وترتيبه.

يتناول الكتاب الذى بين أيدينا جهد ثلاثة كُتَّاب أَسَّسـوا للرواية الحداثية ممارسة وتطبيقًا: رجل (جيمس چويس) وامرأتين (ڤرچينيا وولف، ودوروثى ريتشاردسن)، وفى ذلك دلالة على أن المرأة كان لها النصيب الأكبر فى القيام بالتأسيس للرواية الحداثية، والتحريـض عـلى النظر فى وضع المـرأة فى المجتمع، وهو وضع يقـوم على التهميش والإقصاء، مما مهد السبيل فيما بعد لحركة نُسوية كبرى شاعت فى أوائل القرن العشرين، وكانت أكثر اشتعالاً فى الستينيات والسبعينيات، ولا تزال تثمر أدبًا وشعرًا وسياسة إلى يومنا هذا.

كان «چويس» مـن أيرلندا بحكم المولـد والثقافة، ولكنـه كان يريد أن يمنحنا الانطباع بأنـه ينتمى إلى القارة الأوروبية؛ فقد عاش في «تريسـت» في إيطاليا، وعاش في «باريس» في فرنسـا، وعاش ومات فى «زيورخ» فى ألمانيا. ولكن «چويس» لم يكتب إلا عن «أيرلندا»، ولم يصور إلا أسـاطيرها، وتاريخها، ولم يتناول إلا حياة «الدبلنيين» بالتمثيل والتصوير. و«چويس» لم يصور حياة الأغنياء، ولم يمثل حياة الطبقة الراقية في «دبلن» وإنما صور حياة الفقراء، فكانت شخصياته من المحبطين الهائمين على وجوههم، الباحثين عن الخلاص. وكانت هذه الشخصيات رموزًا لهذه الطبقة المعدمة التى كانت

ضحية للأطماع البريطانية، والإمبراطورية البريطانية التى أمعنت فى التوسع، وأسرفت فى جمــع القوة، وبالغت فى بناء المدن، ولكنها لم تفلــح في تخليص الأيرلنديين من الفقر والضياع. ولكن «چويس» لم يكن من أهم كُتّاب الحداثة التى شــاعت في أوائل القرن العشرين لهذا الســبب وحده؛ لم يكن تصويره لتلك الطبقة المعدمة التى كانت تعيش في «دبلن» هو الذى جعله يظهر على الحداثيين جميعًا فى ذلك الوقت. كان «چويس» يدرك ـ شــأنه في ذلك شأن «وولف» و«ريتشاردسن» ـ أن الزمن الجديد يحتاج إلى فن جديد، وأن أول القرن العشرين ينذر بأحداث جسام توشك أن تغير العالم.

اشتهرت «دوروثى ريتشاردسن» بروايتها الضخمة ذات الأربعة أسفار التى تضم ثلاثة عشر جزءًا هى: «أســقف مدببة» (١٩١٥)، و«مياة زاكدة» (١٩١٦)، و«قرص العســل» الجزء الأول (١٩١٧)، و«النفق» (١٩١٩)، و«الفترة الفاصلة» الجزء الأول (١٩١٩) و«الورطة» (١٩٢١)، و«أضــواء حائرة» (١٩٢٣) و«الشرك» الجزء الثالث (١٩٢٥)، و«أوبرلاند» (١٩٢٧)، و«يد الفجر اليسرى» (١٩٣١)، و«الأفق الواضح» (١٩٣٥)، و«تل دمبــل» (١٩٣٨)، و«ضوء القمر فى مارس» الجزء الرابع، وهو الجزء الذى نُشر فى عام (١٩٦٧) بعد وفاتها. وهى رواية تدخل فى نوع روايات التأسيس، أو روايات التكوين، أو روايات التحولات العاطفية، وهى التسميات التى تعبر عن حيرة المترجم أمام مصطلح bildungsroman الألماني. وقد عانت «ريتشاردســن» من تجاهل النقاد والقراء على السواء، وحتى من تجاهل زميلتها فى المهنة «ڤرچينيا وولف»، وذلك بســبب أسلوبها الغريب الذى تصف به بطلتها «ميريام هندرسن» التى تنتقل نفسيًّا من طور إلى طور. تسعى «ميريام هندرسن» إلى تحقيق شخصيتها من خلال شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية، والتقلبات النفســية، والعوائق البشرية، تذعن تارة، وتتمرد تارة أخرى، حتى تحقق ما تريد من هوية تعبر عن نفسها، عبر مسار صعب من فترة الطفولة الباكرة وحتى فترة النضج. خلال الرحلة تفقد البطلة فهمها لنفســها، وتلتمســه عند الآخرين تارة، وفى الظروف المحيطة بها تارة أخرى، ثم تعود إلى أغوار نفسها العميقة، وتصبح الرحلة نفسها تجسيدًا لرحلة المرأة بحثًا عن ذاتها فى مجتمع يتجاهلها، ويضرب حولها السياج.

وُلـــدت «فرجينيا وولف» فى الخامـــس والعشرين من يناير مـــن عام (١٨٨٢)، كان أبوها هو السير «ليزلى ســـتيفن» الكاتب المشهور، وزوجته الثانية «جوليا برنسيب جاكسون دكورث»، ويُقال: إنها تعلمت فى البيت، فقد نشأت على مكتبة أبيها الكبيرة، وكانت ترى زواره الكثيرين من أقطـــاب الأدب والفن والفكر، وكانت تصغى إلى ما يقولون، وتتأثر بما يروون من قصص، وتســـتفيد بما يقومون به من تحليلات فلســـفية، وتعليقـــات نقديـــة. رأت فى بيـــت أبيها من المهمـــين: «توماس هـــاردي»، و«جورج ميريدث»، و«هنرى جيمس». وعندما توفى أبوها فى عام (١٩٠٢) انتقلت هى وأختها «فانيسيا» إلى «بلومزبري». وفى عام (١٩١٢) تزوجت من الصحفى «ليونارد وولف» وعاشـــا فى «ريتشـــموند» حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى فى عام (١٩١٤). هنالك تحلق حولها نفر من كُتّاب الأدب الحداثى سُـــميت فيما بعد بـ: «جماعة بلومزبري» منهم «روجر فراي» و«لايتون ستراكي» و«كلايف فانيسيا بل» و«رايموند مورتيمر» و«دافيد جارنت» و«ســـتيفن ســـبندر». ويُذكر أن الرهط كانوا يجتمعون فى أيام الثلاثاء فى بيت «وولف» نفسها، وكانت «صامتة أغلب الوقت، مضطربة بين خجلها الشديد وصمتها المطبق، وحديثها الصاخب المفعم بالنقد اللاذع، والهجوم الجارف.» مما كان يدل على أن مسًّـــا من اختلاط العقل كانت تعانى منه. فى تلك الأثناء كانت «وولف تكتب مقالات نقدية فى جريدة «ملحق التايمز الأدبي»، وفى عام (١٩٠٤) انتهت من روايتها «الرحلة إلى الخارج» والتى لم تُنشر إلا فى عام (١٩١٥). لقد قضت «وولف» غرقًا فى الثامن من مارس من عام (١٩٤١) فى نهر «أووز»، ويُقال : إنها انتحرت، ويُقال : إن هناك ســـببًا لانتحارها، وربما أكثر من ســـبب؛ فربما أظلمت الدنيا فى عينيها بســـبب الحرب العالمية الثانية خاصة بعد أن أصابت غارات النازيين بيتها نفسه، وربما أظلمت الدنيا فى عينيها لأنها لم تُوفق فى روايتها الأخيرة المعنونة بـ: «بين الفصول»، وربما خشـــيت أن يعاودها المرض النفسى الذى كانت تعانى منه فى «ريتشموند»، فتفقد التركيز فى عملها، ولعلها خشيت أن تفقد كرامتها الإنسانية نفسها أمام زوجها الكريم، وفى الرسالة التى تركتها لـــه ما يدفع بعض النقاد إلى الجزم بأنها ماتت منتحرة، تقول كلماتها الأخيرة إلى زوجها «ليونارد وولف»:

أصبحـــت على يقين بأن نوبة الجنون ســـتعاودنى عما قريب. يغمرنى شـــعور بأنه لا قبـــل لنا بحرب كبرى أخرى، وأيام حالكة أخرى، هذه المرة ســـتكون القاضية، لن

أتحمل، بدأت أســمع أصواتًا لا أعرف مصدرها، وبــدأت أفقد التركيز فى عملي، لقد قاومت كثيرًا، لا قبل لى بمزيد من المقاومة، تأكد من أن كل ســعادة أحسســت بها فى حياتى كانت بســببك، لقــد كنت أكثر من رائع معي، فهل أظــل مصدرًا لعذابك؟ لا يمكن أن أستمر فى إفساد الحياة عليك إلى الأبد.

إن الكاتبة «دِبرا بارســونز» تتناول هؤلاء الرواد الثلاثة بأســلوب ســلس أرجو أن أكون قــد وُفقت فى نقله إلى العربية، وأرجو كذلك أن يســتفيد منه القارئ العادى والمتخصص على الســواء، وأن يكون الكتاب مناسبة للحث على نقل إبداعات الثلاثة إلى اللغة العربية. وندعو الله أن تنهض بلادنا من خلال علمائها ومفكريها ومثقفيها، وأن يتحقق ذلك ونحن ندلف إلى عصر الحداثــة الحقيقية فى مصر بعد ثورة يناير (٢٠١١) التى لا تزال تعمل عملها فى نفوس المصريين نحو صياغة أسلوب جديد للحياة نتمنى أن يستجيب للطموحات، ويعمل على تحقيق التطلعات.

د/ أحمد الشيمى

١٢/ ٦/ ٢٠١٢

تصدير محرر السلسلة

تقدم كتب هذه السلسلة أهم مفكرى النقد الأدبى الذين كان لهم تأثير كبير فى الدراسات الأدبية والإنسانية بشكل عام. سلسلة «مفكرو روتلدج النقديون» تقدم لك الكتب التى تفضل أن ترجع إليها حين تريد دراسة أفكار كاتب ما، أو تَعِن لك فكرة وأنت مشغول بالدراسة. كل كتاب من كتب هذه السلسلة يزودك بالأدوات التى تعينك على تناول هؤلاء المفكرين ونصوصهم التأسيسية؛ فهو يشرح لك أفكارهم الأساسية، ويضع هذه الأفكار فى سياقها، وقد يطلعك - وربما هو الأهم - على السبب فى احتفاء الناس بهؤلاء الكُتّاب. نركز فى هذه السلسلة على إنتاج كتب إرشادية مختصرة، ولا نركز على الجانب الموغل فى التخصص. ورغم أن التركيز منصب على نقاد بعينهم فإن القائمين على تحرير السلسلة لا يؤكدون على أن الناقد، أو المفكر الناقد، قد عاش فى فراغ؛ ولكنهم يعتقدون أن المفكر الناقد قد انطلق بفكره ونقده من تاريخه الفكرى والثقافى والاجتماعى الرحب. أخيرًا نقول: إن كتب هذه السلسلة ستصبح جسرًا بينك وبين نصوص هؤلاء النقاد المفكرين وهذا معناه: أنها لا تستبدل بنصوصهم كتبًا إرشادية سهلة، ولكننا نسعى إلى أن نواصل ما بدأوه، ونعمل على تيسير ما كتبوه. وفى بعض الحالات نتناول عددًا قليلاً من الكتاب المفكرين الذين يعملون فى حقل معرفى واحد، ويعكفون على دراسة أفكار متشابهة، أو يؤثر الواحد منهم فى الآخر.

مثل هذه الكتب ضرورية لأكثر من سبب قد نفهمه مما كتبه الناقد الأدبى «فرانك كرمود» فى عام (١٩٩٧) فى سيرته الذاتية التى كان عنوانها: «بدون عنوان»، يصف أيامًا فى حقبة الستينيات، يقول:

> على مروج الصيف الجميلة، كان الشباب يستلقون على ظهورهم طوال الليل، يتخففون من متاعب النهار، ويصغون إلى جوقة من عازفى الموسيقى الباليزية، وقد التحفوا بالبطاطين، أو اختفوا فى أكياس نومهم، يتبادلون أطراف الحديث

والكرى يداعب الجفون، حول معلمي ذلك الزمان... كانوا يرددون ضربًا من الأقاويل المرسلة؛ لذا كان اقتراحي الذى اقترحته وأنا على مائدة الغداء، أو قل: ارتجلته ارتجالاً؛ هو ظهور سلسلة من الكتب المختصرة زهيدة الثمن، تقدم هؤلاء الكتاب والمفكرين إلى القراء، فى مقدمات موثوق بها ولكنها ميسرة على الأفهام.

لا تزال الحاجة ملحة اليوم لتقديم المفكرين والنقاد، فى «مقدمات موثوق بها ولكنها ميسرة على الأفهام» كما يقول كرمود. ولكن هذه السلسلة التى بين أيدينا، تعكس عالمًا مختلفًا عن عالم الستينيات الذى يتحدث عنه كرمود. فقد تطور الدرس الأدبي، وظهر مفكرون جدد، وعلت شهرة آخرين، وتراجعت شهرة آخرين أيضًا. انتشرت مناهج بحث جديدة، وأفكار جريئة من خلال الفنون والآداب والعلوم الإنسانية. ولم تعد دراسة الأدب - هذا إذا كانت فى الماضى - مجرد دراسة وتقييم لقصائد وروايات ومسرحيات معينة؛ وإنما أصبحت دراسة الأدب دراسة للأفكار والقضايا والمشكلات التى قد تظهر من خلال قراءة النص الأدبى ومحاولات تفسيره. وقد تغيرت موضوعات الفنون والموضوعات الإنسانية كثيرًا تبعًا لذلك.

ظهرت مشكلات جديدة بسبب هذه التغيرات؛ فقد كانت الأفكار والقضايا التى تكمن وراء هذه التغيرات العميقة فى العلوم الإنسانية يتم تقديمها دون الإشارة إلى سياقات أرحب، أو على أنها نظريات تُضاف بيسر إلى النصوص الأخرى التى نقرأها. والحق أنه لا توجد غضاضة فى السعى إلى فهم أفكار مختارة، أو التعاطى مع أفكار فهمناها - والحق أيضًا أن بعض المفكرين كانوا يقولون: إننا - فى الواقع - لا نفعل أكثر من ذلك. على أن الناس ينسون - أحيانًا - أن كل فكرة جديدة إنما تأتى من خلال نمط صاحبها فى التفكير، ومن خلال تطوره الفكري، وأنه من المهم أن ندرس تنوع أفكار هؤلاء وسياقاتها. تسعى سلسلة «مفكرو روتلدج النقديون» إلى إعادة وضع المفكرين الأساسيين وأفكارهم فى سياقاتهم بشيء من الوضوح والتحديد.

الأكثر من ذلك أن هذه الكتب تعكس الحاجة إلى العودة إلى نصوص هؤلاء النقاد المفكرين وأفكارهم، فكل تفسير لفكرة - حتى أكثر الأفكار سطحية من الناحية

الظاهرية ـ تقـدم معضلتها الخاصة بها، ضمنًا أو صراحـة؛ فالاكتفاء بقراءة كتب عن المفكـر الناقد بدلاً من قراءة نصوصه التـى أنتجها معناه أنك لا تريد أن تعمل عقلك، ولا تريد أن تسـتقل بفكرك. أحيانًا لا تكون أعمال ناقد ما صعبة على التناول بسـبب أسلوبها فى الكتابة، أو بسبب محتواها، ولكنه الجهل بأنك لا تعرف من أين تبدأ. هدف كتب هذه السلسـلة ـ أيضًا ـ هو أن ترشدك إلى وسـيلة لاقتحام البداية، وأن تقدم لك مفتاحًا للدخول، من خلال إطلالة سـهلة على إنتاج هؤلاء المفكرين وأفكارهم، ومن خلال إرشادك إلى المزيد من المراجع حولهم، بدءًا بنصوص كل مفكر منهم. ونتذكر هنا حكمة قالها الفيلسوف «فتجنشتين» (١٨٨٩ ـ ١٩٥١): «مثل هذه الكتب أشبه بالمراقى (السلالم) التى تتخلص منها بعد أن تكون قد استخدمتها فى التسلق إلى المستوى الأعلى»، عندئذٍ نستطيع أن نقول: إن هذه الكتب لا تكتفى بدعم الاستعداد لديك لتتناول أفكارًا جديدة، ولكنها تعزز لديك الرغبة فى العودة إلى نصوص الكُتَّاب أصحاب النظريات، وتدفعك إلى تطوير آرائك التى رفدتها الآن بخبرات جديدة وضرورية.

أخيرًا نستطيع أن نقول: إن هذه الكتب ضرورية لسبب آخر :فكما تغيرت حاجات الناس الفكرية، تغيرت نظم التعليم فى العالم كلـه ـ أي: السياقات التى تُقرأ من خلالها مثل هذه الكتب الإرشـادية ـ تغيرًا عميقًا أيضًا. فما كان مناسـبًا لنظام التعليم العالى الخاص بالأقلية فى السـتينيات لم يعد مناسـبًا لهذه الأعداد الضخمة المتنوعة من القراء الذين اكتسـبوا تعليمًا متقدمًا يعتمد على العلم والتكنولوجيا التى أنتجها القرن الحادى والعشرون. هذه المتغيرات لا تتطلب فقط مقدمات جديدة تساير العصر، ولكنها تظهر الحاجة إلى طرق جديدة فى تقديم النصوص والتمهيد لدراسـة الكتاب. قررنا إذن أن نعمل على تطوير سلسلة روتلدج لتقديم النقاد المفكرين؛ لكى تتسق مع عقول طلاب اليوم؛ فكتب السلسلة تتشابه فى الشـكل والبناء: تبدأ جميعًا بإطلالة على حياة الكاتب وأفكاره، وتفسيرًا لمدى أهمية هذا الكاتب المفكر. الجزء الأهم فى هذه الكتب جميعًا هو الجزء الذى نتناول فيه أفكار الكاتب الرئيسـية، والسياق الذى أنتج فيه هذه الأفكار، وتطور هذه الأفكار، ومدى اسـتقبال الناس لها، وعندمـا يتناول الكتاب الواحد أكثر

من مفكر واحد نصبح مضطرين إلى أن نرصـد تأثير هذا المفكر على زملائه الآخرين، وشرح أسـباب هذا التأثير. ثم نختتم هذه الكتب كلها بنظرة كلية على تأثير هذا المفكر أو هؤلاء المفكرين، ونرصد كيف تم اكتشاف أفكارهم، وكيف تم تطويرها من خلال الآخريـن، ثم يأتى ذلك الجزء الذى نخصصه للمراجـع التى يمكن للقارئ الرجوع إليهـا، لا نكتفى بذكرها، وإنما نشرح بعض أهدافهـا، ولا نظن أن هذا الجزء عالة على الكتاب؛ وإنما هو جزء أساسـى فى الكتاب، فى جزئه الأول تجد وصفًا موجزًا للأعمال الرئيسـة للكتاب المفكرين الذين نتناولهم، ثم يليه جزء حمّلنـاه بمعلومات مفيدة عن أكثر الأعمال النقدية نفعًـا، وفى بعض الحالات، أكثر المواقـع الإلكترونية فائدة. هذا الجزء من شـأنه أن يرشدك أثناء القراءة، ويمَكّنك من متابعة أفكارك، وتعزيز خططك وتصوراتـك. ثم إننا لم نبخل بذكر المراجع على طريقـة ما يُعرف بنظام هارفارد (نذكر فى النص اسم المؤلف وتاريخ النشر ثم تستطيع أن تطّلع على سائر التفاصيل فى الفصل الذى خصصناه للمراجع فى نهاية الكتاب). هذه الطريقة تتيح أكبر قدر من المعلومات فى أقل مسـاحة من الكتـاب. أضف إلى ذلك أن كتب السلسـلة تشرح لك أيضًا أهم المصطلحات الفنية، وتسـتخدم الجداول لشرح الحوادث والأفكار بشيء من التفصيل بعيدًا عن موضوع النقاش الرئيس. فى بعض الأحيان نستخدم الجداول فى التركيز على تعريفات لمصطلحات كثيرًا ما يبتدعها المفكرون ويستخدمونها. بذلك تصبح الجداول أشبه بالمسرد الذى يسهل الوصول إليه عند تصفح الكتاب.

نريـد أن نقول: إن المفكرين الذين نتناولهم فى هذه السلسـلة مفكرون «نقديون» لثلاثة أسـباب، أولاً: نحن ندرسهم فى ضوء موضوعات تتعلق بالنقد الأدبي، خاصة: الدراسات الأدبية أو الدراسات الإنجليزية والثقافية، وثانيًا: نحن ندرسهم من خلال مناهج أخرى تنطلق من نقد الكتب والأفكار والنظريات والفرضيات الجديدة. وثالثًا: نحن ندرسـهم لأن دراسـة أعمالهم يمكن أن يوفر لك الأدوات التـى تعزز قراءاتك النقدية وفكرك، وهو ما يجعلك تفكر بطريقة نقدية أيضًا. ورابعًا: نحن ندرسـهم لأن هؤلاء المفكريـن نقديون؛ لأن لهم أهمية كبيرة فى عالم النقـد والفكر؛ ولأنهم يتناولون

أفكارًا وقضايا يمكن أن تقلـــب فهمنا التقليدى للعالم والنصوص وكل شيء فى حياتنا سلمنا بوجوده، فكلما فكرنا يتعمق فكرنا ويزيد فهمنا بما عرفناه، حينئذٍ تتجدد أفكارنا مع الأيام.

لا نستطيع أن نجزم بأن هناك مقدمة تنبئك عن كل شيء، على أن السعى إلى اقتراح طريقة فى التفكير النقدي معناه أن هذه السلســلة تطمـــح فى أن تدلك على عمل مفيد، وتحفزك إلى القيام بنشاط منتج وبنّاء، وربما يثمر كل ذلك تغيرًا فى حياتك كلها.

روبرت إيجلستون

«چويس» و «وولف»

و«ريتشاردسن» ... لماذا؟

«لا نستطيع أن نقول: إن جزءًا كبيرًا من وجود كل كائن بشرى يمضيه فى حالة من الوعى الكامل مستخدمًا لغة فصيحة ونحوًا لا يشوبه لحن، ونثرًا لا يعيبه اعوجاج». بهذه الكلمات هتف «جيمس جويس» وهو يكتب «مأتم فِنِجانز» (انظر خطابات «جيمس چويس»١٤٦). أتذكر ... دهشتى واستغرابى عندما احتفى القراء والنقاد بكتاب «أسقف مدببة» كـ: «رواية»، هكذا هتفت «دوروثى ريتشاردسن» عندما صدر الجزء الأول من روايتها العملاقة ذات الثلاثة عشر سفرًا عن سيرة حياتها بعنوان: «رحلة حج» (انظر خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٤٩٦). «تراودنى فكرة أن أبتدع اسمًا جديدًا لكتبى ليحل محل اسم رواية»، هكذا كتبت «ڤرچينيا وولف» فى يومياتها فى عام (١٩٢٧)، ثم مضت مستغربة: «اسم جديد؟ ومن قِبل «ڤرچينيا وولف»، ولكن ما هو؟» (اليوميات ٣: ٣٤). تأخذ «ڤرچينيا وولف» ـ فى رواياتها التسع ومقالاتها ومراجعاتها النقدية التى تستعصى على الإحصاء، وأعمالها الكثيرة التى تتناول سيرة حياتها ـ عبء الاستكشاف والتجريب مع حدود الأعراف الأدبية لعلها تعبر ـ بشيء من الدقة والكمال ـ عن سمات الخبرة الواعية وقوتها. فإذا كانت أعمال «چويس» و«ريتشاردسن» السردية والنقدية أقل مدعاة للدهشة من ناحية التجريب، وأقل حجمًا من ناحية الكم، فقد استبدلا بهذه السمات سمات أخرى متصلة بطول أعمالهما وارتيادهما مناطق إبداعية لم يرتدها أحد قبلهما خاصة فى أعمالهما الأساسية. والسؤال الذى نريد هنا أن نطرحه: ما الذى حملهما على التجريب؟ وما شكل الرواية التى ورثاها عن الأسلاف ولم تعجبهما فقررا القطيعة معها؟ وما الشكل الروائى الذى أرادا استبداله بالقديم كما نفهم من حديث «ڤرچينيا وولف»؟

شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين لحظات فارقة فى تاريخ الرواية الإنجليزية؛ فقد أصبح الموقف الروائى ومستقبل الرواية مثار جدل أدبى لم ينقطع. راح الكتاب والنقاد يتساءلون كيف يجعلون شكل الفن القصصي ومضمونه الحديث يستجيب لشكل الحياة الحديثة وتجربتها. فقد ظن القارئ المعاصر أن الرواية قد تبدو من أكثر الأشكال الأدبية مرونة واستجابة للتغيير؛ فهى شكل أدبى طيِّع (أو ملبس) من ناحية التعريف مما يجعلها تتسع لسلسلة طويلة من الأساليب والأنواع الفرعية. فى السنوات الأولى من العقد الأول من القرن العشرين، بدا لشباب الكتاب مثل «جيمس جويس» و«ڤرجينيا وولف» و«دوروثى ريتشاردسن» أن أكثر الروايات مبيعًا فى تلك الأيام كانت محصورة داخل قواعد ثابتة ومقيِّدة من ناحية تمثيل الشخصية والواقع. كان إحساس هذا الجيل الذى وُلد فى العقود الأخيرة من العصر الفكتورى، ولكن تصادف اكتمال نضجه مع ظهور مبتدعات تكنولوجية وثورة علمية، وانفجار ضخم أتى على الأخضر واليابس فى الحرب العالمية الأولى، أنهم يعيشون عصرًا جديدًا إحساسًا واضحًا وحادًا، ورأوا أن أشكال القص التقليدية تبدو غير مناسبة بل ومعادية للتعبير عن لحظتهم الراهنة. كتبت «فرچينيا وولف» فى مقال لها بعنوان: «الشعر والقصة والمستقبل» (أُعيد طبعه بعد ذلك بعنوان: «جسر الفن الضيق») تقول: «كان الكتاب - على جميع الأصعدة - يسعون إلى تحقيق أشياء لم يكن فى مقدورهم تحقيقها»، وتمضى فى القول: «راحوا يجبرون الشكل الأدبى الذى يستخدمونه على احتواء معنى غريب عليه» (انظر: مقالات «ڤرچينيا وولف»٣: ٤٢٩). كان هذا المعنى صورة للوجود الذى تشكل من جديد من خلال مفاجآت «دارون» و «فرويد» و «أينشتين» وعلماء آخرين، وكانت المعانى المتضمنة فيه حافزًا على ظهور عواطف وانفعالات أقل ما توصف به أنها «رهيبة أو شاذة، أو مزيج من الخير والشر، ولا يمكن السيطرة عليها».

> فاجأنا العلماء بأن عمر الأرض ٣,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠ عامًا، وأن الحياة البشرية عليها لا تتعد اللحظة فى حساب هذا الزمن؛ وأن قدرة العقل البشرى - رغم ذلك - غير محدودة، وأن الحياة تنطوى على جمال لا حدود له، وعلى قبح لا حدود له أيضًا، وأن الواحد منا له إخوان فى البشرية يستحقون الحب، ويستحقون الكره فى آن، وأن الإيمان قد ضاع بين العلم والدين، وأن جميع أسباب الوئام قد تداعت، ورغم ذلك لابد من وجود بعض الالتزام - فى هذا السياق المفعم بالشك، والمتلئ بالصراعات، كان الكتاب مضطرين إلى ممارسة الكتابة الإبداعية ... (٤٣٠).

كانت هذه الأفكار المزعجة هي التي ساعدت على ظهور المشكلات والتحديات أمام الكتابة الإبداعية أو تمثيل الواقع من خلال الإبداع؛ فالحياة الحديثة لم يكن من الممكن التعبير عنها بشكل يفي بالغرض من التعبير من خلال القصيدة الغنائية وحدها، كما تقول «وولف»، وهي لا تناسب التعامل مع تفاصيل واقع الحياة اليومية، والرواية في شكلها الحالي أيضًا، لا تناسب الحياة المعاصرة؛ فالقصيدة والرواية تتسعان لوصف وقائع الحياة، وتشعان بالبهجة حين تصور التفاصيل، وتضيق بها الأنفس حين تسعى إلى نقل الإحساس بعمق الحياة وحكمة الوجود. تقول «وولف» أيضًا: «إن رواية المستقبل تسعى مضطرة إلى الجمع بين القطبين، بين نشاط الشعر وسموه، وعادية النثر ومألوفه» (٤٣٥) وتستمر في القول:

> **رواية المستقبل لن تزدهي بقدرتها العجيبة على تسجيل الحقائق، وهي قدرة شائعة في القص الخيالي؛ فهي لن تنبئنا بالكثير عن البيوت ومصادر الدخل وهموم الشخصيات؛ ستكون علاقتها ضعيفة بالرواية الاجتماعية أو رواية البيئة. ورغم كل هذه القيود ستظل قادرة على التعبير عن مشاعر الشخصيات وما يدور في عقولها عن قرب، ولكن من زاوية مختلفة... ستعبر عن علاقة الإنسان بالطبيعة والقدر والخيال، وسوف تلتمس الصلة بين الإنسان وأحلامه. في الوقت نفسه سوف تصبح تعبيرًا عن سخرية الأقدار، ومفارقات الزمن، وتناقضات الدنيا، وعن قضية الحياة في نظر الإنسان، وقربها من كيانه، وتعقيداتها التي لا تكاد تنتهي. سوف تتخذ الرواية الجديدة قالبًا جديدًا ـ قالب العقل الحديث الذي هو مزيج من مفردات غريبة متناقضة (٤٣٥، ٤٣٦).**

في الوقت نفسه تطالبنا «ڤرچينيا وولف» أن تصبح الرواية الجديدة «مكتوبة وهي على مسافة ما من الحياة» (٤٣٨)؛ فيستطيع الكاتب أن ينقل تعقيداتها الشائعة إلى محراب الفن الغني، الفن الذي يضرب بالشكل عرض الحائط، والذي يعبر عن الذات تعبيرًا يقترب من الواقع، وملتمسًا لحدود الاستقلال الجمالي، ومعبرًا عن عالم يبدو فيه الحاضر منبت الصلة عن الماضي، والتجربة متشظية ومتعددة الأوجه، ولا يحدها حد، عالم اضمحلت فيه القناعات السابقة حول العالم المادي، وحول فهمنا لأنفسنا فيه؛ ذلك هو الفن الذي سعى إلى الوصول إليه «چويس»، وسعت إليه «وولف»، وسعت إليه «ريتشاردسن». كانت النتيجة الخروج بما بات يُوصف أنه الرواية «النفسية» أو رواية «تيار الوعي» أو «الرواية الحداثية».

الرواد:

كان «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسـن» يتقاسـمون هدفًـا واحدًا هو تمثيل جوانب الوجود الإنسـانى التى لم يستطع النثر التقليدى تمثيلها، وكانوا يشتركون أيضًا فى التطلع إلى ابتداع الأشـكال الأسـلوبية التى تناسـب ذلك الهدف، رغم ذلك فإن السـياقات المادية والاجتماعية والثقافية التى انطلق منها الثلاثة، وأنتجوا من خلالها ما أنتجوا مـن الأدب، كانت مختلفة غاية الاختلاف: فقـد كان «جويس» أيرلنديًّا اختار أن يقيم فى أوروبا منفيًّا باختياره، فى خضم سـعيه المخلص إلى الوصول إلى شطآن فنه الغريب، معتضدًا فى ذلك بأنصار لا يقلون عنه حماسًا للجديد من أرباب الفن والأدب فى مختلف ثقافات العـالم؛ وكانت «وولف» ثمرة من ثمار الليبراليـة «الفِكتورية» التى مثلتها الفئة الممتازة من الطبقة المتوسطة، ونشأت فى أحضان الحوار الفكرى الذى كان يديره مفكرو بلومزبري(*) حول كل شيء يتعلق بالأدب. وكانت «ريتشاردسن» تنتمى إلى «المرأة الجديدة»، تؤمن بالاستقلال وتمارسـه، يظهر طبعها فى نثرها «النُسوي» ذى الطابع الثوري، تعيش على ما هو أقل بكثير من مبلغ الجنيهات الخمسـمائة الذى تقول «وولف» إنه ربما يكفى المرأة التى تريد أن تتخذ من الكتابة مهنة.

تناول الكُتّاب سـيرة هؤلاء الثلاثة، وإذا أراد القراء مزيـدًا من المعلومات فإنى أحيلهم إلى كتاب «ريتشـارد إلمان» المعنون بـ: «جيمس جويس» (١٩٥٩)، وإلى الطبعة الثانيـة المنقحة والمزيدة الصادرة عـام (١٩٨٢)، وإلى كتاب «هرميـون لي» المعنون بـ: «ڤرچينيا وولف»(١٩٩٦)، وإلى كتـاب «جلوريا جليكن فرووم» المعنون بـ: «دوروثى ريتشاردسن: سـيرة حياة» (١٩٧٧). وُلد «جيمس» و «وولف» كلاهما فى عام (١٨٨٢) (ووافتهـما المنية مصادفة فى عام واحد هو (١٩٤١). وُلـد «جويس» لأسرة ما لبثت أن تحولت من الثراء إلى البؤسـفى «دبلن» فى أثناء المناخ السياسى أيام «ستيوارت بارنل»، ووُلدت «وولف» فى بيئة مُلْهِمة، رغم أنها كانت بيئة محافظة، تمتاز بالنزوع إلى الاحترام الاجتماعي، وهى بيئة النخبة المثقفة (الإنتليجنسيا) فى الفئة الراقية من الطبقة المتوسطة

(*) جماعة بلومزبري: جماعة أدبية تضم كُتّابًا ومفكرين وفلاسـفة وفنانـين، يؤمنون بالفن وأهميته، ويديرون نقاشًـا فيما بينهـم فى بلومزبـري، تتنوع الموضوعـات التى يناقشـونها فى الأدب وعلم الجـمال والنقد والاقتصاد... إلخ. من ضمن المفكرين المواظبين على حضور هذه النقاشـات «ڤرچينيا وولف» و «ي. م. فورستر»، و«ليتون ستراكي»، و «جون مانيارد كينز» (المترجم).

فى العصر الفكتوري، ورغم الفقر الذى طفق يزداد نتيجة لتبذير الوالد، فإن «چويس» حصل على تعليم جيد فى مؤسسات «الجوزويت» التعليمية المحترمة (مثل: كلية «كلونجوز»، وهى مدرسة داخلية فى إقليم «كلدار»، وفى كلية «بلفيدير» فى «دبلن»)، وعندما كان مشغولاً فى دراسة اللغات والفلسفة فى الكلية الجامعية بـ: «دبلن»، ضاق ذرعًا بما كان يَعُدُّه نزعة إقليمية ضيقة الأفق شائعة فى أيرلندا، وقومية كاثوليكية لا تكاد ترى موضع أقدامها؛ فهاجر إلى «باريس» فى عام (١٩٠٣) لدراسة الطب، ولكنه ما لبث أن عاد ولم تمض شهورٌ قليلة ليكون إلى جانب أمه وهى على سرير الاحتضار. وفى عام (١٩٠٤) بدأ يكتب ما يشبه الصور القلمية حول الحياة فى لندن (وصدر الكتاب فى عام (١٩١٤) باسم: «الدبلنيون» أو «أهل دبلن»)، كما صدر له فى العام نفسه رواية تروى سيرته الذاتية بعنوان: «ستيفن البطل»، ولكن المدينة (مدينة دبلن) بدت فى عينى «چويس» وكأنها أسِنت، أو كأنها أكثر ركودًا من ذى قبل. قابل «چويس» «نورا بارناكل» فى منتصف يوليو من ذلك العام، واتفقا على مغادرة «دبلن» إلى الأبد، فأقاما بعض الوقت فى «تريست»(*) حيث عمل "چويس" مدرسًا للغة الإنجليزية، ثم انتقلا إلى «زيورخ»، وغادراها آخر الأمر إلى «باريس».

كان «چويس» يعانى من عقدة القطيع؛ يعز عليه أن ينشر عمله عند الناشرين الذى ينشرون كل شيء، والذين يَشْكون - مع ذلك - من صعوبة تسويق كتبه؛ لأنها لا تروق لجماهير القراء؛ ولأنها تميل إلى التشهير بالناس؛ ولأنها مفعمة بالفحش، ويكاد يمجها الذوق السليم. ولكن فى عام (١٩١٣) وقع مخطوط روايته ذائعة الصيت: «صورة الفنان فى شبابه» فى يد الشاعر الأمريكي «إزرا باوند» وكان من أكثر المتحمسين للحداثة، فتحمس للرواية، ونشط فى إقناع «هارييت شو ويفر» لتتولى رعاية الرواية، ونصرة مؤلفها الموهوب، ونشرها مسلسلة فى عام (١٩١٤) فى المجلة الأدبية الفصلية التى كانت تقوم على تحريرها فى ذلك الوقت: «المغرور The Egoist»، المتخصصة فى نشر الأعمال الطليعية، وقام «ب. و. هويش» بإصدار الرواية بعد ذلك فى كتاب صدر فى أمريكا فى عام (١٩١٦). استقبل أغلب النقاد الرواية استقبالاً حافلاً (سواء بالثناء أو بالذم، كلٌّ حسب وجهة نظره) يقول: "إنها ضرب جديد من الرواية الواقعية الأدبية تشتط فى رسم شخصيات غير مهذبة ولكن بطريقة مذهلة من الناحية الإبداعية، ولكن قلة من أولئك النقاد أقروا بأن الرواية تنطوى على نسق بنيوى شديد التعقيد، ومركب إنشائى يتألف

(*) ميناء بحرى فى شمال شرق إيطاليا. (المترجم).

من طبقات يلي بعضها بعضًا، اســتخدمه «چويس» بعد ذلك في عمله التالي. ظهرت ـ بعد ذلك ـ الفصول الثلاثة عشر الأولى من رواية «يولِسيز» المؤلفة أصلًا من ثمانية عشر فصــلاً في جريدة الــــ: «لتل ريفيو» في الفترة من مارس (١٩١٨) إلى ديســمبر من عام (١٩٢٠)، قبل نشر الحكاية رقم ١٤ بعنــوان: «نوزيكا»، حيث مُنعت الرواية من النشر في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة لتفحشــها (وهو قرار لم يُرفع إلا في عام ١٩٣٣[1]) انتقل «چويس» إلى باريس بتشــجيع من «باوند»، وهناك اقترحت صاحبة مكتبة ودار نشر تُدعى «سِــلفيا بيتش» أن تنــشر الرواية تحت رعاية مكتبتها التي كانت تســميها: «شيكسبير وشركاه»، وعملت على طباعتها باشتراكات القراء مقدمًا، وظهرت الرواية آخر الأمر في هيئة كتاب في عام (١٩٢٢)، وأسهمت الغرابة في أسلوب الرواية، والرؤية التي تحملها مدعومة بأســلوب جيد في التسويق، والســياق الغريب الناشئ من كونها رواية محظورة، في أن يحظى المؤلف بشــهرة أدبية كبيرة، مما أكد على صعوده كنجم أدبي في رأي النقاد، بدءًا من أصحاب المذهب الطبيعي وانتهاءً بما تردده الطليعة الأدبية.

كان «چويس» نفســه متواضعًا فيما يتصل بإنجازه الأدبي، بل كان أقل تواضعًا مما يظن النقاد؛ فقد كتب إلى المســيقار «آرثر لوبنســتين» في عام (١٩٢٣) يقول: «اعلم أن أهمية الكتاب تكمن في أســلوبه» (إلمــان، ١٩٨٢: ٥٦٨). كان تأثير الإبداعات السردية والبنيوية في رواية «يولِســيز» على فن القصة الحداثــي تأثيرًا كبيرًا لا يقبل الجدل. كتب الناقد «فورد مادوكس» إبان صدور الرواية يقول: «هناك كتب معنية تغير العالم، ورواية «يولِســيز»ـ سواء نجحت أو فشــلت ـ من هذه الكتب التي تغير العالم؛ لأنه من اليومْ فصاعدًا ما من كاتب روائي يضع لنفســه أهدافًا جــادة، يشرع في كتابة عمل أدبي قبل أن يكون قــد أمعن النظر فيما كتبه چويس في «يولِســيز»، وقبل أن يكون قد وصل إلى تقديره الخاص ـ ســلبًا وإيجابًا ـ للأسلوب الذي استخدمه چويس في روايته، (ديمنغ، ١٩٧٠: ١٢٩). وأمــا «ت. س. إليوت» فقد نحا نحــوًا أكثر ميلاً إلى التنبؤ، وأعلن أمام «ڤرچينيا وولف»بأن «يولِسيز» قد دمرت القرن التاسع عشر كله» (اليوميات ٢: ٢٠٣). مــن جانبها رأت «وولــف» أن الرواية "كتاب ينطوي على جهــل مطبق، وبعد مقيت عن التهذيب ... كتاب كتبه عامل علم نفســه بنفســه ... فجــاء متمحورًا حول ذاته، مفعمًا بالنرجســية، مغرقًا في الرغبة في الظهور، فظًــا يعوزه الذوق، صادمًا دون تحفظ، باختصار: عمل مقزز» (١٨٩). على أننا يمكن أن نفهم من هذا النقد أن «وولف» كانت

تظهر نفــورًا حقيقيًّا من الرواية بقدر ما كانت تظهر غيظًــا دفينًا من منافس قدير ظهر فجأة على الســاحة. وبناء عــلى توصية من «إليوت» فكــر «آل وولف» فى نشر الرواية فى عــام (١٩١٨) فى دار النشر الصغــيرة التى كانوا يمتلكونها، والتى كانوا يســمونها: «هوجارث للنشر»، ولكنهم رفضوا آخر الأمر، ومن المحتمل أنهم رفضوا النشر بسبب طول الرواية، والأكثر احتمالاً أنهم رفضوا لأنهم عجزوا عن العثور على صاحب مطبعة يعكف على طباعة مخطوط مُعَرّض فى النهاية لقرار حظر بسبب فحش محتواه.» استقبلت «وولف»حماس «إليوت» للرواية، والذى كان اســتقبالاً يدل على خبرة الرجل وعلمه، بــشيء من الفتور. كتبت فى مذكراتها: «لم يقل «إليوت» شــيئًا... ولكنى خمنت أنه كان يقصد أن ما كنت أكتبه ربما كتبه السيد «چويس» بطريقة أفضل» (٦٩). كانت «وولف» ترى ـ منذ البداية ـ أن منهج «چويس» التجريبى منهج مثير، فليس من شك فى أن تجربة «چويس» قــد أثرت على «وولف» حين كتبت رواية «المســز دالواي» (١٩٢٥). كانت «وولف» أيضًا مستعدة للإقرار بعبقرية «چويس»اتكاءً على اعتراف نقاد ثقات آخرين مثــل: «إليوت» الذى كانت تحترم آراءه. وعلى الرغــم من هذا وضعت «وولف»يدها على جانب لم يحقق لها الرضى فيما كتب «چويس» (وما كتبته «ريتشاردسن» أيضًا)، وهو نكوصه عن وصف العقل الغارق فى الذات، المخفق فى الإمســاك بما كانت تقول: «إنها القدرة على النفاذ إلى أعماق الوعي، ونسبية الهوية».

كان ترتيــب «وولف» الثالثة بين أربعة أبناء (فانيســا وثوبى وڤرچينيا وإدريان)، وُلدت للكاتب «لفلى ســتيفن»، من أهم محررى «القاموس القومى للسيرة»، وزوجته الثانية المدعوة بــ: «جوليا دكورث»، وقد حيل بينها وبين دخول جامعة كامبردج التى تعلم فيها أخواها؛ بســبب جنسها، وبدلا من ذلك اعتمدت على القراءة النهمة لكل ما وجدته فى مكتبة والدها، وفى الخامسة عشرة كانت تعانى من أول نوبة انهيار عصبى من النوبات الكثيرة التى كانت تهاجمها بعد ذلك؛ بسبب الضغط العاطفى الذى تحكم فيها بعــد وفاة أمها فى عام (١٨٩٥)، وأختها من أبيها فى عام (١٨٩٧)، وبســبب طلاق أبيها من أمها، وبســبب نظرات أخويها لها كأنثى، وأما السنوات التى تلت ذلك فقد تخللتها فترات اعتلّت فيها صحتها، واســتولى عليها الاكتئــاب والرغبة فى الثورة والتمرد على اســتحقاقات عاطفية لرجل كانت تذكره بعد ذلك بشيء من الاضطراب فى المشــاعر بوصفــه «أبًا طاغيــة». وعندما قضى فى عــام (١٩٠٤) انتقل «آل ســتيفنز» بسرعة من

منزل العائلة في «كنجزتون» إلى ضرب من الاستقلال غير المألوف في «بلومزبري». وأصبحت «وولف» وهي طفلة تعيش وسط عدد من أبرز رجالات العصر الفكتوري ونسائه، وعندما كَبُرت تجلت طاقاتها الذهنية الجبارة في الحِجَاج الذي كان يحتدم بينها وبين أخيها «ثوبي» وزملائه في جامعة كامبردج حول الفن والسياسة (وكان منهم «إي. إم. فورستر»، و«لايتون ستراكي»، و «جون ماينارد كينز»، و«ليونارد وولف» الذي أصبح زوجها فيما بعد). انضمت «فرچينيا وولف» إلى ما أصبح يُعرف بـ: «جماعة بلومزبري»، وتعرضت هي وجماعتها لهجوم شديد في أثناء ذلك المناخ المفعم بالحِجَاج السياسي في منتصف عشرينيات القرن العشرين؛ لأن الناس كانوا يتهمونهم باعتناق أيديولوجيات إقصائية نخبوية. نال ذلك من شهرة «وولف» رغم أنها كانت ترفض أي إقرار بتأثير ذلك على كتاباتها. ولكن إحساسها بهويتها ككاتبة كان يزداد، وكانت تريد أن تدعم هذا الإحساس خلال السنوات التي وقعت بين رحيل أبيها وزواجها من «ليونارد وولف» في عام (١٩١٢)، فقررت ألا تقلل من شأن المناخ الخلاق الذي أتاحته جماعة «بلومزبري» في مجال النقد الأدبي. والحق أن تأثير أعضاء جماعة «بلومزبري» على «وولف» ربما كان تأثيرًا مزدوجًا في النهاية؛ تجلى على الصعيد النفسي حين انتزرت بهم على تحمل الحياة بعد رحيل أخيها «ثوبي» بمرض التيفود في عام (١٩٠٦)، وعلى الصعيد الإبداعي حين ركز أعضاء هذه الجماعة على حرية التفكير التي شغلت قسطًا أكبر من حِجَاجِهم من أية عقيدة جمالية يتقاسمونها. كانت «وولف» تطرح قضايا حول علاقة الفن بالحياة في مقالاتها التي كانت ترسلها بانتظام إلى جريدة «الجارديان» و «ملحق التايمز الأدبي» في ذلك الوقت، وكانت هذه القضايا تستمد ثراءها من المناظرات الاجتماعية والسياسية والجمالية التي كانت تحتدم بين أعضاء جماعة «بلومزبري».

وكانت «وولف» أيضًا تناضل من أجل الانتهاء من أول رواياتها، والتي توفرت على مراجعتها في أثناء سنوات متعددة من الاهتزاز العقلي الذي لازمها. ظهرت رواية «الخروج في رحلة بحرية»، وهي قصة تدور حول اكتشاف الذات، إذ تستيقظ «راشيل فنراك» الذاهبة في رحلة إلى أمريكا الجنوبية مع أبيها وعمتها وخالها، على احتمالات تنطوي عليها حياتها الخيالية والفكرية، وما تعرضت له هذه الحياة من قمع بسبب استحقاقات عالم يهيمن عليه الرجال. وما أصبحت مخطوبة لكاتب واعد طموح، حتى تُلِم بها حُمى وتموت، وهي نهاية تترك سؤالاً محيرًا في انتظار الإجابة: هل اختصرت

«راشـيل» عذاباتها واحتمالات حياتها بموتها المبكر، أم تجاوزت مخاوفها وقيودها؟ هو لغز تركته «راشيل» جعل «لايتون سـتراكي» يقر ويعترف بأن الرواية تجاوزت ما ألفه الفكتوريـون فى كتاباتهم تجاوزًا كبيرًا (انظر: ماجومـدار وماكلورين، ١٩٧٥: ٦٤). فى الشخصيتين الرئيسـتين فى الرواية نلمس شـيئًا من «وولف» نفسها: «راشيل» يمكن مقارنتها بـ: «وولف» الشابة فى عشقها المقموع لمعانقة الخبرة الحسية، وخطيب «راشيل» المدعو بـ: «تيرنس هيوت»، الذى كان يخطط ليصبح كاتبًا روائيًا، كانت لـه رؤية خبراتية تشـبه خبرة «وولف» الخبراتية، فعندما يقول مثلًا: «فى حين نكتب نحن كتاب الرواية من الرجال عن المرأة، فإننا لا نزال نجهل أيسر الأمور عنها، لا نعلم كيف تحيا ولا كيف تشـعر، ولا ماذا تفعل بالضبط» (الخروج فى رحلة بحرية:٢٤٥)، فإنه يعبر عن تعاطف مع الحياة اليومية التي يحياها النسـاء، وإحساس بالذات لم يبرح «وولف» طوال حياتها سـواء فى كتاباتها الروائية أو غير الروائية. وأما عنفـه بين الحين والحين فيعبر عن أنه لم يكـن مجرد مطية رمزية ترمز بها «وولف» إلى آرائها، ولكنه عندما يقول لـ: «راشـيل»: يوجد شيء فيك لم أسـتطع فهمه» (٢٤٥)، ورغبته فى «كتابة كتاب عن الصمت، ... أو عن الأشياء التى يسـكت عنها الناس» (٢٤٩)، يتسق ذلك مع هوس «وولف» نفسها بقدرة الشخصيات على المراوغة، وسـعيها إلى البحث عن أشكال لكتابة الرواية تتسع للتعبير عن كل ما هو مسكوت عنه فى حدوده الأعرافية.

وفى النهاية يصدر «دوكورث»رواية «الخـروج فى رحلة بحرية» فى عام (١٩١٥)، ويصـدر معها رواية أخرى كانت ـ أيضًا ـ أول رواية تكتبها امرأة أخرى هى «دوروثى ميللر ريتشاردسن»بعنوان: «أسـقف مدببة»، وكانت بمنزلة الجزء الأول من رواية لها بعنـوان: «رحلة حج» تتألف من ثلاثة عشر سـفرًا، عبارة عـن وصف تخيلى أنجزته الكاتبة من خلال بطلتها «ميريام هندرسـن» التى تسرد قصة حياتها المليئة بآمال محبطة، وجـروح غائرة، ونوبات اكتئاب متلاحقة، وعمل شـاق، وإصرار إبداعى ميز حياتها الممتدة من ثمانينيات القرن التاسـع عشر وحتى عام (١٩١٢).[٢] وُلدت «ريتشاردسن» لأسرة ميسـورة من أسر الطبقة المتوسطة فى مدينة "أبنجدون" بالقرب من «أوكسفور» فى عام (١٨٧٣)، لهـا ثلاث أخوات أخريات، ولكن أباها كان يعاملها على أنها «الولد» فى البيت أو «ولد» الأسرة، وتلقت تعليمها فى «دار سـاوثبورو»، حيث درست الأدب والمنطق، وتعلمت الفرنسـية والألمانية، وألمت بطرف من مناهج البحث فى علم النفس

التى كانت جديدة فى ذلـك الوقت، ولكن الأحوال كلها تبدلت بعد أن ضربت الأب أزمة مالية أتت على استثماراته الضعيفة، وقررت «ريتشاردسن» وهى فى السابعة عشرة أن تكسـب قوتها من عرق جبينها، فعملت مدرسة فى مدرسـة فى «هانوفر» فى ألمانيا، وبسـبب المرض العقلى الذى بدأ يظهر على الأم، عادت «ريتشاردسن» بعد ستة أشهر لتعمل مدرسـة فى شـمال «لندن»، وفى عام (١٨٩٣) اضطر الوالد إلى إعلان إفلاسـه فانتقلت الأسرة إلى «تشسـويك»، ووجدت «ريتشاردسن» عملًا كمربية أطفال، وفى عام (١٨٩٥) انتحرت الأم: قطعت رقبة نفسـها بسـكين مطبخ فيما كانت تقضى إجازة قصيرة مع ابنتها فى «هاستنغز».

اضطربت حياة «ريتشاردسـن» من رعب المشهد، فشـدت الرحال إلى "لندن"، لتعمل سـكرتيرة لطبيب أسنان فى شارع هارلي، كانت سـاعات العمل طويلة ومملة، ولكن طبيعة العمل نفسـها كانت تقوم على نظـام وترتيب كانت تتوق إليهما فى حياتها مـع أسرتها. أضف إلى ذلـك أن الوظيفة وفرت لها الاكتفاء المـادى من خلال المرتب القليل الذى كانت تتقضاه، أقامت فى فنادق «بلومزبري» الرخيصة، ووجدت متعة فى تلك الإثارة التى وجدتها فى حياتها على هامش البوهيمية الجمالية الاجتماعية والسياسية التى كانت تتميز بها المدينة فى أواخر تسـعينيات القرن التاسع عشر، رغم أنها رفضت الانضمام إلى أية جماعة من تلك الجماعات ذات التوجه الاجتماعى أو الروحى أو المنادية بحق المرأة فى الاقتراع، نظريات شـغلت جزءًا من وقتها، ولكنها ظلت مخلصة أشـد الإخلاص لتلك الفردية الاجتماعية والعاطفية التـى كانت مضطرة إليها اضطرارًا فى أول الأمر. أثمرت تلك السـنوات العجاف الساحرة سـياقًا مواتيًا استثمرته فى كتابة الأجزاء الوسـطى من رواية «رحلة حج»: قصائد غنائية فى عشـق مدينة تعلقت روح بطلتها «ميريام» بشوارعها التى تخلب الألباب دون أية استحقاقات، تعلق تجاوز دائرة معارفهـا وأصدقائها العابرة فى حياتها المدينية. ولكنها تخـرج بثلاثة أصدقاء يتمكنون من عقلها وقلبها: «بنجامين غراد»، الساكن الذى يتقدم لطلب يدها، و «فيرونيكا لزلى جونز» الصديقة القريبة من قلبها التى تتحمس لتشـجيعها عـلى الزواج من «غراد»، و «هـ. ج. وِلـز»، زوج صديقة لها من أيام المدرسـة، توطدت العلاقـة الفكرية بينه وبين «ريتشاردسـن»، فكانت علاقة طويلة حية بالجدل، وكانـت معاركهما العقلية، ومشاجرات الرأى بينهما، وخاصة حول موضوعات بعينها مثل: «الفابية» و «النسوية» و «الواقعية الأدبية» مما أشعل طاقاتها، وأعاد إليها الرغبة فى الكتابة.

اضطربت حياة «ريتشاردسن» العاطفية أيما اضطراب، وأُضيفت إلى هذا الاضطراب العاطفى ضغوط عصبية سببها ذلك الحمل الذى لم تكن تخطط له ولا ترغب فيه، ثم إقدامها على الإجهاض بعد ذلك، ثم اضطلاعها بأعباء كثيرة كلفتها الكثير من الجهود الذهنية والبدنية، أصبحت بسببها قريبة من الانهيار. كتبت فى عام (١٩٣٤) لـ: «سيلفيا بيتش» تقول: إنها لبثت عددًا من السنين تخطط لكتابة رواية عن عزلة المرأة (رحلة إلى الجنة: ٢٨١)، قررت ترك العمل فى عيادة طبيب الأسنان، وقررت أن تكسب عيشها من الكتابة. انفصلت عن «وِلز»، وبعد زواج «غراد» و «لزلى جونز» انتقلت لتعيش (بين عامى ١٩٠٨ و١٩١٢) بين أفراد مجتمع من الصحابيين فى «سسكس»، تعكف على كتابة مُسَودات ومشاهد ومقالات لجريدة «ساترداى ريفيو» فيما كانت تشرع فى كتابة الرواية التى خططت لها. شعرت فى البداية بالإحباط بسبب عجزها عن تصوير الموضوع الذى كانت تريد تصويره فى روايتها: امرأة شابة تناضل من أجل تحقيق هويتها فى خضم سيطرة ذكورية فى كل اتجاه فى مجتمع الفترة المتأخرة من العصر الفكتوري، حاولت أكثر من مرة ولم ترُق لها المحاولات الأولى، وفتشت فى الذاكرة فاستعادت ما تعرفه عن الرواية، إنها تقول: «بدا لى أن متطلبات الشكل الروائى متطلبات ثانوية، تأتى فى المرتبة الثانية بعد شيء لم أستطع تحديده فى ذلك الوقت، كما بدت لى النهايات مفتعلة، لا تنسجم مع التجربة نفسها» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩)، وفى النهاية، وتحديدًا فى عام (١٩١٣)، كتبت «أسقف مدببة»، لترفض من خلالها الشروط الأعرافية التى تتمحور حول الحبكة والشخصية، ليصبح التركيز الأكبر على وجهة نظر بطلتها التى تروى سيرتها الذاتية. وصفها «إدوارد جارنت» الذى قرأ الرواية ووافق على نشرها فى دار نشر «دوكورث» بأنها ضرب من «الانطباعية النسوية» (فروم، ١٩٧: ٧٧).

صدرت الأجزاء الأولى من رواية «رحلة حج» بسرعة، وفى الوقت الذى كانت فصول الجزء الذى عنونته بـ: «الفترة الفاصلة» تُنشر بانتظام فى مجلة الأدب الطليعى التى كانت تُسمى «لتل ريفيو»، متزامنة مع فصول رواية «يولِسيز» لـ: «جيمس جويس»، كانت «ريتشاردسن» فى أوج شهرتها كرائدة للرواية السيكولوجية الجديدة. وفى نهاية عشرينيات القرن العشرين أصبحت «دوروثي» تستغرق وقتًا أطول فى كتابة الأجزاء المتبقية من الرواية، وبدأ اليأس يتسرب إلى جمهورها؛ لأن حياة البطلة «ميريام» لم تصل إلى نهاية (خاصة: عندما تخفق البطلة فى قصة استمرت فترة طويلة، أو يؤول مشروع

زواجها إلى فشـل محبط، وعندما نشر «ج. م. دنت» رواية «رحلة حج» بجميع أجزائها فى عـام (١٩٣٨)، بما فيها الأجزاء الأحد عشر التى كانت قد نُشرت فى السـابق مضافًا إليهـا الجزء المعنون بـ: «دمبل هل»، بدأ القـراء يدركون أن الجزء الأخير هو الذى بين أيديهم الآن. وأحاط بـ: «ريتشاردسن» الإحباط بسبب عجز القراء عن فهم مشروعها السردي، واسـتمرت تعمل فى الجزء الثالث عشر والأخير المعنون بـ: «ضوء القمر فى مـارس» والذى ينتهى بـ: «ميريـام» إلى نقطة اللقاء مـع «ألان أودول»، الفنان الذى تزوجتـه فى عام (١٩١٧) وقد صدر هذا الجزء بعد وفـاة المؤلفة فى عام (١٩٦٧). كانت «ريتشاردسـن» أكبر من «چويس» و «وولف» بعشر سنين، ومع ذلك عاشت بعدهما بست عشرة سنة.

الحداثة والرواية:

أرى أن مهمة تقديم أية لحظة من لحظات التاريخ الأدبى مهمة انتقائية بالضرورة، وهنـاك عدد كبير من الكتـاب الذين كان لهم تأثير واضح وإضافـات ظاهرة للرواية الحداثيـة خلال العشريات والعشرينيـات والثلاثينيات من القـرن العشرين، ونحن نتناولهـم فى الصفحـات التالية، ولكن الصفحـات التالية لا تكفـى لحديث مفصل بالحجم المطلـوب عن كل واحد منهم. كان «هنرى جيمـس» و «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس» من رواد ما يسـمونه بـ: «والواقعية الجديـدة» فى الرواية، بينما رأينا كيف أصبح «آرنولـد بنيت» و «هـ. ج. وِلز» و «جون جولزورثي» معروفين بعدائهم لهـذه «الواقعية الجديدة»، وكيـف ناصبها العداء أيضًـا ـ وإن كلٌ على طريقته ـ «إي. إم. فورسـتر» و «د. ه. لورنس» و «ووندهام لويس» الذين راحوا باسـتمرار يطورون ـ عن وعى ـ أدواتهم، واستراتيجياتهم، واسـتقلالهم عن أعمال «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسـن» التى كانوا يرون أنهـا مغرقة فى الذاتية، مهمومـة بالتأمل الداخلي، مسـتغرقة فى وصف الذات، وفى الوقت الذى كان يـرى فيه هؤلاء الكتاب جميعًا أنهم ينتجون نثرًا «حداثيًّا» جديدًا، لم يكن أحد منهم يعُد نفسـه «حداثيًّا»، وهو معيار أدبى نقدى طوره الأكاديميون واستخدموه بعد ذلك. ليس هدف هذا الدليل الذى بين أيدينا الآن أن نكرر ما كتبه المحللون من مراجعات ونصوص نقدية حول الأفكار والحركات

الحداثية، وهــى مراجعات ونصوص متاحة للجميع، ولكن الهدف من هذا الدليل هو مســاعدة القارئ فى الوقت الحاضر على أن يضع فهمه للرواية فى مبتدأ القرن العشرين فى إطار البيئة التى نشــأ فيها «چويس» و «وولف» و «ريتشاردســـن»، والطريقة التى كانوا يفكرون بها، والتجربة التى خاضوها وأســفرت عما أســفرت من أعمال روائية. سوف نستكشــف ـ إذن ـ فى الفصول التالية كيف تطورت مبادئهم الجمالية، وهمومهم فيما يتصل بالموضوعات التى يتناولونها، ونســعى إلى وضع هذه الأمور كلها فى سياق الأفكار الاجتماعية والتاريخية والفلســفية والفنية التى كان لها التأثير الأهم. فى الوقت نفســه آمل أن أُظهر مواقعهم النسبية داخل السياسات الرسمية والاجتماعية للطليعيين فى العشريات والعشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وأن أعمل على تشجيعك (أيها القارئ الكريم) على التفكير الناقد ليس فقط فى الإمكانات التى طرحها اتساع أفق الرواية بفضل جهود «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، ولكن أيضًا فى مشكلات هذا التطور فى خضم هذه الحداثة الأدبية الناشئة.

الحداثة:

شــهدت الفــترة الأولى من القرن العشريـــن ثورة عالمية فى مجــال الفنون، من علاماتها أن منظومة كبيرة من الجماعــات الثقافية والحركات الجمالية والكتاب المستقلين والفنانين سعوا إلى تعزيز علاقاتهم مع الواقع وتغيير هذه العلاقات، وسعوا كذلك إلى تعزيز تصويرهم لهذا الواقع وتغيير الطريقة القديمة فى تمثيل هذا الواقع، مصطلح «الحداثة» يمثل هذا الضرب من الاندماج الذى لا يكف عن المراجعة بين تلك التجارب الجمالية الممعنة فى التنوع؛ وصولا إلى الأسلوب الشامل، أو المزاج الاجتماعى والسيكولوجى لعصر يمكن أن نصفه بأنه عصر «الحداثة»، ويتفق الجميع على أنه يقــع فى الفترة بين (١٩١٠) و (١٩٣٠). فى كتابهما المرجع يصــف كل من «برادبري» و «ماكفــارلان» الحداثة بأنها: «فن ينتجه عالم يمضي فى طريقه نحو التحديث لا يلوى على شيء، عالم يتسم بالتطور الصناعى المطرد، والتكنولوجيا المتقدمة، والتمدين والعلمانية وجميع الوســائل التى تمثل الحياة الاجتماعية لجماعة ما»، وفى الوقت نفســه هي: «فن ينتجه عالم

رحلت عنه الكثير من ضروب اليقين التقليدية، وتبخرت عن سمائه تلك الثقة الفكتورية ليس فقط فى التقدم، ولكن أيضًا فى وضوح الواقع ووجوده نفسه» (برادبرى وماكفارلان ١٩٧٦ : ٥٦). وينتج هذا الوضع المزدوج تناقضًا مركزيًّا؛ فبالاعتماد على سياق ومنظور يمكن النظر إلى «الحداثة» على أنها دافع إبداعى مفعم بالقوة إلى «التجديد»، من خلال قطيعة متعمدة مع الأعراف الفنية الباعثة على الإحباط التى يمتلئ بها الماضى القريب، ومعانقة الحديث، أو على أنها ضرب من أدب الأزمة والاضطراب التى تضرب الشعوب فى بعض الأحايين، تسعى دون طائل إلى التأكيد على سلطة الفن فى إسباغ الشكل على عالم فقد كل صلة له بالنظام والاستقرار. ولأن «الحداثة» تعنى ـ ضمنًا ـ حساسية ثقافية أكثر مما تعنى فترة معينة فى الزمن، فإنها ليست ـ ببساطة ـ قابلة للتبادل مع مرجعيات تاريخية صارمة، مثل «أوائل القرن العشرين» أو «العشرينيات»، وإن كانت تتداخل معها. إن مصطلح «الحداثة العليا» يشير ـ بصفة خاصة ـ إلى التفسير المرجعى للتجربة الأدبية «الأنجلو ساكسونية» بين الحروب العالمية، التى تتسم بالقطيعة مع الأشكال المباشرة للتمثيل فى اتجاه التجريب الأرحب وفى اتجاه الموضوعية والانعكاس الذاتي. مثل هذه الشكلية الجمالية تتماهى ـ نمطيا ـ مع الأعلام المرجعية مثل: «إزرا باوند» و «ت. س. إليوت»، وأيضًا «جويس» و «وولف». النتيجة من وجهات نظر نقاد ما بعد البنيوية والنسوية، وما بعد الاستعمار، أن مفهوم الحداثة تم الإقرار به الآن بصورة كبيرة لكى يكون مفتوحًا على تفسير أكثر رحابة، وإعادة تعريف أكثر اتساعًا من هذه القراءة التى تم الإقرار بها من قبل. (انظر: «برادبري» و «ماكفارلان»، (١٩٧٦): و «فولكنر»، (١٩٧٧)، و «ليفنسون»(١٩٨٤) و (١٩٩٩)، «آيستنسون» (١٩٩٩)؛ و «كيم سكوت»، (١٩٩٩)، و (١٩٩٥)، و «نيكولز» (١٩٩٥)، و «جولدمان» (٢٠٠٤).

أكثر ما يثير العجب فى تاريخ الرواية الحداثية (والقص الخيالى الحداثى بصفة عامة) درجة انعكاس الذات فى هذه الرواية، وبصفة خاصة فى حجم التنظير الذى ظهر لتبرير «حداثتها»، على سبيل المثال: كانت «وولف» مشهورة بأنها ناقدة أدبية محترفة فى حياتها كشهرتها بأنها كاتبة روائية، وكانت «وولف» تكتب كثيرًا لتشرح كيف تكتب، وكيف تمر عمليات القراءة والكتابة عندها بمراحل معينة. لقد بدأت فى عام (١٩٠٤) تكتب تحت

اسم: «فرجينيا ستيفن»، (تزوجت «ليونارد وولف» فى عام (١٩١٢)ـ مقالات خفيفة لمجلة أسبوعية دينية اسمها: «الجارديان»، ومراجعات تراجمية لمجلة أخرى اسمها: «مجلة كورنيل»، حيث كان أبوها: السير «لزلى ستيفن» يقوم على تحريرها. ولكنها لم تلبث أن ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بـ: «ملحق التايمز الأدبي»، وهى المجلة التى كتبت فيها ما يزيد على مائة مقال نشرتها دون أن توقع باسمها، أغلبها مراجعات لكتب أو آراء. ثم اشتدت وطأة الاكتئاب على الكاتبة؛ بسبب القيود التى فُرضت على التعبير الحر عن وجهات نظرها وآرائها من قِبَل رئيس التحرير «بروس ريتشموند»، فبدأت ترسل كتاباتها إلى صحف أدبية ومجلات أخرى مرموقة، منها: «الأمة والأثنيوم»، وخلال هذا العمل كانت مضطرة إلى أن تقرأ وتتأمل الكثير من الأعمال من العصر الإليزابيثى إلى العصر الحاضر، مما كان سببًا فى قوة تكوينها المعرفي، وعونًا لها على التفكير المنهجى حين كانت تراجع التاريخ الأدبي، وحين كانت تدبج المقالات التى كان يُنشر أغلبها فى مجلة «القارئ العادي»، وقد نُشرت هذه المقالات والمراجعات التى أدارتها الكاتبة حول استراتيجيات القراءة والكتابة والنقد الأدبي، فى دار «هوجارث للنشر» التى كان يملكها «آل وولف» بين عامى (١٩٢٥) و (١٩٣٢). لقد صدر لها الكثير من المقالات، وكانت لا تمل الحديث فى رسائلها ومقالاتها وسجلاتها اليومية عن موضوع الأدب وشكله. وبعد وفاتها نشر لها «ليونارد وولف» مجموعة من المقالات والدراسات منها: «موت الفراشة» فى عام (١٩٤٢)، و «اللحظة ومقالات أخرى» فى عام (١٩٤٧)، و «سرير موت الكابتن» فى عام (١٩٥٠)، و «الجرانيت وقوس قزح» فى عام (١٩٥٨).

وليس من شك فى أن «وولف» الكاتبة الروائية تتفوق على «وولف» الناقدة فى ميزان الشهرة الأدبية؛ الدليل على ذلك أن أعمالها النقدية لم يلتفت إليها أحد إلا مؤخرًا جدًا، أو ربما لم تحظ أعمالها النقدية باهتمام كبير، فيذكر لها النقاد مجموعات من المقالات مثل: «القصة الحديثة»، و «السيدة بنيت والسيد براون» وهى مقالات كأنها البيانات الرسمية التى تدشن للرواية الحداثية، وتضع لها النظريات، ويذكر لها النقاد أيضًا مجموعة من المقالات السردية بعنوان: «حجرة تخص المرء وحده»، وهى أيضًا بمثابة البيان الرسمى الذى يدشن للحركة النُسوية الأدبية فى القرن العشرين. تغير ذلك مع نشر الطبعات الجديدة الشاملة لمقالاتها التى قام بتحريرها «أندريه ماكنيل» فى عام (١٩٨٦)، و «راشيل باولبي» فى عام (١٩٩٢أ، ١٩٩٢ب)، وما تلا ذلك من نهضة فى

الدراســات النقدية التى ركزت أكثر ما ركزت على ما تنطوى عليه مقالاتها فيما يتصل بهوية «وولف»المرجعيةفى الأدب الإنجليزى («روزنبرج»، ١٩٩٥، «بروسنان» ١٩٩٧، «دســنبير»، ١٩٩٧، «روزنبرج ودبينو»، ١٩٩٧، «جوالتيرو» ٢٠٠٠). اليوم ينظر النقاد إلى تجربة "وولف" فى كتابــة المقال، ووجهات نظرها حول القراءة والكتابة التى حملتها مقالاتها ورســائلها وكراســاتها وصفحات مفكرتها، على أنها جزءٌ مما يمكن أن يكون عاملاً مساعدًا على فهم اهتمامها بالتعبير عن الوعى «الحداثي»، وشكل الكتابة الحديثة، لتكشــف عن رفض اســتراتيجى للحدود المصطنعة بين الأنواع الأدبية، والتقسيمات المبتدعة التى تفرق بين أدب الرجل وأدب المرأة، وهى حدود وتقســيمات يشبه بعضها بعضًا إلى حد بعيد فى تصورات «وولف» لفن القصة والنقد، وتصوراتها حول: الرواية والشعر والتاريخ والسيرة الذاتية.

بدأت «دوروثى ريتشاردســن» تكتب مقالات ومراجعات لكتب فى الوقت نفسه الذى بدأت فيه «وولــف»(١٩٠٤-١٩٠٥)، ولكن «دوروثي» كانت تحصل على مرتب ســكرتيرة، أي: أكثــر قليلاً من جنيه إســترلينى واحد فى الأســبوع، وكأن «دوروثى ريتشاردسن»كانت ترجع صدى ما تطرحه «وولف» فى كتاب «حجرة تخص المرء وحده» من أن الكتابة يمكن أن تكون وسيلة من وسائل استقلال المرأة. كانت تقول: «حين بدأت أعمل بالترجمة والصحافة كصحفية حرة، شــعرت بالانعتاق من العمل الروتينى الذى لم يلهم كل طاقاتى التى أعرفها فى نفسي، الطاقات الأساسية التى هى وجودى كلـــه»، وكتبت عن اللحظة التى قررت فيها أن تكســب عيشــها من قلمها: «أصبحت المائدة الصغيرة التى كنت أكتب عليها فى حجرتى الصغيرة هى مركز حياتى كلها» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩). لم تكن «ريتشاردســن» غزيرة الإنتاج فى مجال النقد مثل «وولف»، كانت تكتب فى موضوعات شتى (بدءًا من النقد النسوى ومرورًا بالروحانيات والموضوعات الاجتماعية والأدب والسينما، ووصولا إلى النباتيين، وانتهاءً بالعمل فى طب الأسنان)، كل ذلك لكى تضمن لنفســها دخلًا ثابتًا يكفيها مؤونة الكتابة فى الرواية. تتشــابه ـ مع ذلك ـ نظرياتها حول الكتابة والقراءة فى كل أعمالها النثرية التى أنتجتها: نلمس ذلك فى مناقشاتها حول الخطاب الذى يدور حول النوع، وحقيقة «النسوية» كما يظهر فى كتابها المعنون بـــ: «النساء والمســتقبل» الصادر فى عام (١٩٢٤)، وكتاب: «النساء فى الفنون» الصادر فى عــام (١٩٢٥)، وعمودها التى كانت تكتبه بانتظام لجريدة الســينما الطليعية

التى كانت تسمى: «كلوز-أب» بين عامى (١٩٢٧)، و (١٩٣٢)، وحتى فى مقدمتها التى كتبتها لروايتها الضخمة «رحلة حج» فى عام (١٩٣٨)، ونلمس ذلك أيضًا فى تصوراتها وآرائها فى العلاقة بين الكاتب «الحداثي» و قارئه «المثالي» وهى تصورات وآراء ضمنتها فى كتاب بعنوان: «حول الترقيم» الصـــادر فى عام (١٩٢٤)، وكتاب: «مغامرة من أجل القراء» (١٩٣٩)، وفى مراجعتها لرواية «چويس» المعنونة بـ: «فينيجانز ويك». نستطيع أن نقول أخيرًا: إن هذه الجهود النقدية والفكرية قد استفاد منها النقاد المحدثون («كيم ســكوت فى عام (١٩٩٠) و «فرايبرج»، و «ماركوس ودونالد» فى عام ٢٠٠١)، فى إلقاء الضوء على الحيل النســوية والجمالية فى رواية «رحلة حـــج»، وهى الرواية ذات الثلاثة عشر ســفرًا، والتى استغرقت من حياة «ريتشاردســن» عشرين عامًا، فى خضم تحديها للتعريف الذكورى للأدب الواقعى والرواية الحداثية.

أما «جيمس چويس» فكان حداثيًّا رغم أنه لم يكتب كثيرًا عن جماليات الحداثة. أتاح لــه الدعم المالى الذى قدمته لــه «هارييت شو ويفر» بدءًا من عام (١٩١٧) أن يشغل نفسه بفنه الإبداعى دون غيره. كتب عددًا من المقالات عندما كان طالبًا فى الكلية الجامعية فى «دبلن»، وكانت هذه المقالات تُقرأ بوصفها مثقلة بالتنبؤ بالهموم الموضوعاتية والشكلية التى أعـــاد صياغتها ثم تخلص منها أو اهتدى بها فيما كتـــب من قص خيالى بعد ذلك، ونذكر من هذه المقالات النقدية مقال يســميه «الدراما والحياة»، وهو عبارة عن بحث يدافع فيه عن الأعمال الدرامية التى كتبها الكاتب المسرحى النرويجى «هنرك إبســن»، ومقال لــه بعنوان: «يوم الحشد» فى عام (١٩٠١)، كتبه لمجلة الكلية، ويهاجم فيه النزعة الإقليمية التى شـــاعت فى المسرح الأيرلندى المعاصر، والمشهد الثقافى الأيرلندى بصفة عامة. تسبب «چويس» فى قطيعة بينه وبين الرأى الكاثوليكى والقومى السائدين؛ بسبب حِجَاجه الهجومى المثير للمشــكلات، ولكن الجامعة ما لبثت أن منعت هذه المقالات، مما شــجع الطالب الشاب، مبكر النضج، على تبنى موقف العزلة الفكرية المقيتة فى أثناء مشهد ثقافى كان - فى واقع الأمر- أكثر انفتاحًا وتقدميَّة - من الناحية الفكرية - مما توحى به شهرته بعد ذلك بوصفه أكثر أبناء أيرلندا تمردًا وانفلاتًا. فإذا قارنا بين مقال "چويس" الذى كتبه فى عام (١٩٠٢) عن الشـــاعر الأيرلنـــدى «جيمس كلارينس مانجان» الذى عاش فى القرن التاســع عشر، والنســخة المعدلة لهذا المقال، التى ألقاها كمحاضرة فى

الجامعة الشعبية فى «تريستي» فى عام (١٩٠٧)، إضافة إلى المحاضرتين اللتين ألقاهما حول «دانيال ديفو» و «وليام بليك»، بعنوان: «المثالية فى الأدب الإنجليزي»، اقتربنا من فكره الناضج، وموقفه النقدى المتطور، بعيدًا عن الإغراءات الباكرة لتبنى الجمالية المجردة اتجاه واقعية حداثية تتحد فيها الرؤية الفنية بقدر كبير من المادية الحذرة.

ليس من شك فى أن «چويس» و«وولف» و «ريتشاردسن» كانوا يرون أنفسهم من كتاب الرواية المتمكنين من هذا الفن، والقارئ مضطر إلى أن يقر بهذ الواقع إذا أراد أن ينظر إليهم بوصفهم «مفكرين نقديين»، أو «مفكرين يكتبون النقد»، على سبيل المثال: كانت «وولف» تحذر - بشدة - من أية فرضية فحواها أن ما تكتبه من نقد يقدم دليلا على أهدافها حين تكتب القصة، أو يصبح شرحًا لأغراضها الفنية عندما تبدع روايةً، وهى تعلن أن: «الرواية ما هى إلا انطباع، وليست جدلاً من الجدل»(خطابات «ڤرچينيا وولف»: ٩١)، هو إذن تحذير غامض ولكنه مشروع. وحين نتأمل ما كتبه الثلاثة («چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن») من فكر نقدى حول قضايا الشكل الأدبى والتاريخ والجمال، لا ينبغي أن نسعى إلى النظر إلى رواياتهم على أنها مجرد مطايا لهذا الفكر الذى كتبوه؛ فقد كانوا كتاب رواية ونقادًا من ذلك النوع الذى يقاوم التنظير؛ فعندما كان «چويس» يتحدث عن المبادئ الجمالية فى قصصه، كان يتحدث عنها بكثير من السخرية والتجاهل، وكانت «دوروثى ريتشاردسن» ترى أن كل تنظير جمالى ودينى وعلمى وفلسفى من تجليات الفهم الذكورى للعالم (وهو فهم لا تقره!). فى الوقت نفسه كانت «وولف» تماهى - بقوة - بين ذاتها وما كانت تسميه: «القارئ العادي»، وترفض أن تتخذ موقف الكاتب المرجعى الثقة وهى تمارس النقد الأدبى وتكتبه، وإنما كانت تقدم نفسها بوصفها من هواة الأدب، ومن هواة النقد الذين يتلمسون طريقهم خلال جملة من الأفكار التى لا قيمة لها، والحكايات التى لا تقدم ولا تؤخر. طرح الثلاثة - بشيء من النشاط - قضايا حول التاريخ الأدبي، والنظرية الجمالية، والاستراتيجية الفنية عبر كتاباتهم النقدية والقصصية. كان كل كاتب منهم يشعر أن الرواية قد وصلت إلى لحظة الأزمة؛ تخلفت أعرافها النوعية، وحدثت القطيعة بينها وبين التعبير الصادق عن الشخصيات والأحوال المتصلة بالعصر الجديد؛ تقاسم الثلاثة وعيًا عميقًا بغياب

العلاقة بين الفعل الاجتماعــى أو اللغة،وأحوال الوعى الداخلية؛ وكان كل منهم يلزم نفســه بالاعتقاد بأن الفن فى وسعه أن يكشف «الحقيقة» الكامنة وراء فرضياتنا المألوفة حول شــكل الواقع والشــعور به. ورغم ذلك .. وفيما أصبحت إفاداتهم النقدية حول تمثيل العلاقة بين الفن والحياة بيانات رسمية واضحة تدشن للرواية الحداثية، فإنهم ـ فى النهاية ـ يســألون أكثر مما يجيبون؛ فهم لا يقدمون نموذجًا ثابتًا أو مفهومًا نقديًا واضح المعــالم حول «الرواية الحداثيــة» ويظهر مباشرة فيما يكتبون، وبــدلا من اعتناق نظرية واضحة حول الرواية، كان «چويس» و «وولف» و «ريتشاردســن»يلزمون أنفســهم بضرب من الاستكشــاف المســتمر، والتفاوض الدائم حول حدود القصة «الحداثية» وإمكاناتها.

نسعى فى الفصول التالية إلى السير فى مسار يعتمد على التسلسل الزمنى من خلال أنماط وتطورات وجهــود قامت عليها تلك المحاولة المتصلــة بالحداثة، نبدأ من ذلك الجدل الذى كان محتدمًا حول مســتقبل الروايــة فى القرن الجديد، والبحث عن واقعية بديلة فى أعمال كل كاتب من هؤلاء الكتاب الثلاثة، فربما كان من أهم الحيل الفنية المائزة فى الرواية الحداثية هى تمثيل الوعى الذاتى لشخصية أو أكثر من شخصياتها دون سعى إلى تفســير هذا الوعى من مصدر خارجي، ونحن ـ فى الفصل الثانى ـ سنقوم بدراسة الإنجازات المختلفة التى قدمها كل كاتب من الكتاب الثلاثة فى سبيل دعم هذه الحيلة الفنية بالــذات. ولكن هناك ما يمكن أن نقول: إنه لا يقــل أهمية للرواية الحداثية عن تلك الأداة الأســلوبية، وهو ما كان « چويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» مهمومين به غاية الهم، أي: كيف الســبيل إلى استيعاب العنصر المستمر بعد ـ أو عبر ـ زوال هذه التجربة الذاتية، وتوصيله. فرغم التغير المســتمر والتدفق المدهش فى حركة شخصيات مثل: «ليوبولد بلوم»و «ميريام هندرســن»و «كلاريسا دالوي» من خلال تيار الوعى فى كل منها، فإن الكتــاب الثلاثة كانوا يؤمنون كل الإيمان بوجــود إيقاع داخلي، ورباط وثيــق بالحياة الحديثة، وإن كان هذا الإيقاع، وذلك الرباط يلوحان بين الفينة والفينة فى ومضات مختصرة، ولمحات موجزة. إن التركيز النابع من الذات ـ والذى تبرره الذات ـ عــلى الرؤية الإبداعية التى تربط بين الفن والواقع، لمن أهم لوازم فهم الرواية الحداثية، وانشغالها بعلاقة الواقع المعيش والشكل الجمالي.

كان «چويس» و «ريتشاردسـن» و «وولف» مشـغولين بالأسـلوب والشكل، ولكنهم كانوا مشغولين بأسلوبهم هم، والشكل الروائى الذى ينتجونه هم، فقد كانت أعمالهم الإبداعية تحتل الجزء الأكبر من همومهم الفكرية، والنقد الروائى الذى ينتجونه، والدارس للنقد الأدبى «الحداثي» يجد أن النقد الحداثى يدور حول نفسه، وأن التمحور حول الذات من أهم الموضوعات التى تشـغل النقد الحداثى الأدبي. على أنه مع تراجع تأثير النقد الجديد الذى كان مهيمنًا على الدرس الأدبى فى الخمسينيات، وعودة الاهتمام بتأثير السـياقات الاجتماعية والتاريخية، ازداد اهتمام الكتاب والنقاد بإعادة اكتشـاف الأيديولوجيـات المتعددة والمتصارعة التى يلتمسـونها فى الفكر الحداثي، والنصوص الحداثية. تكتب «بونى كيم سـكوت»عن الحداثة فى دراستها النسوية المهمة المعنونة بـ: «نوع الحداثة» والصادرة فى عام (١٩٩٠)، «الحديث عن بنية العمل، والتجربة الشكلية نفسـها، لم يعد كافيًا ـ على ما يبدو ـ كتعريف للحداثة؛ فالحداثة هى إعادة تشييد العقل والجسد والموقف الجنسى ومؤسسة العائلة والواقع والثقافة والدين والتاريخ» (١٩٩٠: ١٦). وسـوف نرى كيف أن أعمال «چويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» القصصية، وأعمالهم النقدية، تؤكد دائمًا على الوحدة بين الشـكل والمضمـون، وأن رفض الثلاثة للأشـكال التقليدية والموضوعات التقليدية فى الفن إنما يعكس إحباطاتهم المتباينة التى تسـبب فيها نظام اجتماعى مهموم بالتفرقة بين المرأة والرجل، وغارق فى الجدل حول هذا الموضوع وغيره من الموضوعات الهامشـية. على سـبيل المثال وجدنا كيف كانت «وولف» رائدة من رواد النقد النسـوى المرموقين، وكيف كانت أيضًا من رواد الحداثة فى الرواية، وأن «ريتشاردسـن» رفضت أعراف الكتابة المتكئة إلى «الجنس»، الشائعة فى ضروب التمثيـل الواقعي، وأن هذا الرفض يفضى إلى إعادة النظر فى معيار المرجعية فى الأعمال الأدبية كما تفهمها الحركة الحداثية، وتدفعها إلى جدل إشكالى يرتاب فى قيمتها. إن الفصل الثالث فى هذا الكتاب يستكشـف تمثيل الوعى النُسـوى بصورة خاصة فى أعمال «وولف» و «ريتشاردسن» و «چويس»، مثلما يستكشف تماهى الجمالى النُسوى أو الذكورى بتقنيات الأدب الطليعى بصورة عامة. وفى الفصل الرابع، سنفرغ للبحث فى مشـكلة التاريخ وصناعة الأمة كما تتجلى فى أعمالهم، بدءًا من سعيهم لتحقيق القطيعة مع الحرب العالمية الأولى التى كانت عنصرًا مهـمًا فى بنية الهوية الثقافية والخيال الثقافى فى الروايـة الحداثية فى عشرينيات القرن العشرين، وانتهاءً بالجهود التى كانت ترمى إلى استعادة التواصل مع الماضى والحاضر والمستقبل الساعية إلى تطورها فى الثلاثينيات.

كانت الحركـــة «الحداثية» خصبة غاية الخصوبة، ورغم ذلك كانت تتســم بقصر العمـــر؛ فقد كان أغلب الكتاب بدءًا من أواخـــر الثلاثينيات يرون أن التجريب الجمالى الذى كان سمة الأدب المكتوب قبل الحرب وأثنائها وبعدها مباشرة لا يمكن أن يتسق مع موقف المسئولية الاجتماعية والسياســية الذى كانت تحتاجها الفترة المضطربة التى واكبت الحرب العالمية الثانية ومـــا بعدها. ومع حلول الأربعينيات من القرن العشرين انطلـــق رد الفعل على ما كان قد اســتقر فى العقول من أن الروايـــة الحداثية قد اتكأت على منظور نخبوى يقـــصى الآخر، ما أفضى إلى إعادة الإقرار بـــضرورة وجود واقعية يكون همها الأحوال الاجتماعيـــة للمجتمع الأوروبي. ولم يكن من الممكن تجاهل ذلك الإرث مـــن التمحور حول الـــذات، والتجريب الذى شـــاع فى كل ألوان الفنون، غير أن كتـــاب الأجيال التالية بعد جيل الرواد تجاهلوا هـــذا الإرث، ولم يأبهوا به خوفًا من اتهامهم بالسذاجة الجمالية وضيق الأفق الثقافي. وفى الفصل الأخير نسعى إلى تلخيص الاتجاهات الرئيســـة فى النقد الأدبى الذى كُتب بعد هؤلاء الرواد الثلاثة، وسنركز على بعض مظاهر اســتقبال القراء لأعمال «جويس» و «وولف» و «ريتشاردســـن» وكيف تحول هذا الاستقبال ليتسق مع الاهتمامات المتباينة والأغراض التى صاحبت سياقات تاريخيـــة وأيديولوجية جديدة، بدءًا من ذلك العداء للجمالى فى منتصف القرن العشرين إلى المراجعات الثقافية فى السبعينيات والثمانينيات، وانتهاءً بالدراسات الحداثية للحظة الراهنة. لا نطمح من وراء هذا الكتاب «الدليل» إلى أكثر من أن يكون دافعًا للطالب فى حاضرنا، وتشجيعًا لـــه على المشاركة فى هذا النشاط النقدى المتصل بقراء هذه اللحظة الحرجة الذين يزدادون كما لم يحدث فى عصور خلت، وأن يعرف أن ما يسعى إلى التركيز عليه من أفكار رئيســـة لا يمكن أن ننظر إليها على أنها مسلمات لا تحتاج إلى مناقشة، أو آراء قطعية لا يمكن دحضها، ولكننا لا نكف عن مراجعتها، والتحقق من صحتها، بل إننا نعُدها مداخل ندلف منها إلى استكشـــاف الرواية الحداثية بكل تعقيداتها المتشابكة، ونصيبها المدهش من الإبداع، ورؤيتها المربكة غير المستقرة والكاشفة فى الوقت نفسه.

أفكار تأسيسية

١
واقعية جديدة

مــن العناصر الجوهرية فى فهــم الرواية الحداثية اهتمامها بعلاقــة الواقع المعيش بالشــكل الجمالي؛ فما هو هذا الواقع المعيش؟ ومن هم قضاة هذا الواقع الذين يحكمون عليه؟ هكذا تســاءلت «ڤرچينيا وولف»فى مقال لها بعنوان: «الشــخصيات فى القصة» المنشــور فى مجلة «المعيار الأدبيــة The Criterion» فى عــام (١٩٢٤)، (انظر: مقالات «ڤرچينيا وولف» ٣: ٤٢٦)، ثم اســتمرت تطرح الســؤال نفسُهُ فى العام التالى فى مجلة «القصــة الحديثة» (المقــالات ٤: ٢٤٨). هل الحياة هى هذه؟ وهــل تكون الروايات هكذا؟ «هل لدَّى القدرة على إبداع الواقع الحقيقي؟» تســاءلت «وولف» للمرة الثالثة فى يومياتها»(اليوميات ٢: ٢٤٨). كانت «وولف» تشــارك فى حوار كبير حول مستقبل الرواية فى القرن الجديد، القرن العشرين، لم يتفق فيه المتحاورون على شــكل مناســب للرواية الجديدة، ولا على المضمون الذى ينبغى أن يقدمه هذا الشــكل المناسب؛ فرغم الإجماع العام على أن مهمة الكاتب الروائى هى تمثيل الواقع، فإن الآراء حول العناصر التى تؤلف هذا الواقع، وحول أكثر الوســائل مناسبة لتصويره فى القصة، كانت متباينة أشد التباين. نقدم فى هذا الفصل محاولات «چويس» و«ريتشاردسن» فى تطوير ضرب من الواقعية الجديدة تُســمى الواقعية النفســية، ونقدم كذلك تحليل «وولف» النقدى لإمكانــات هذه الواقعية وحدودها فى ســياق تلك اللحظة المفعمــة بالجدل فى تاريخ الرواية الحداثية.

الواقعية والواقع:

كانت الرواية الإنجليزية تســعى منذ بداياتها الأولى من تاريخها الحديث نسبيًّا إلى تصوير الحياة اليومية التى يعيشها الناس، على النقيض من تركيز الملحمة الكلاسيكية ـ

ـ مثلاً ـ على الجانب البطولى فى حياة الأشخاص، أو تركيز القصيدة الغنائية على العاطفة الشخصية. ترصد التحليلات النظرية ـ عادة ـ ثلاث مراحل أساسية فى الوصول إلى شكل هذا التصوير للواقع من خلال تطور الرواية بوصفها نوعا أدبيا كبيرا: شكل «واقعي» تأسس فى القرن الثامن عشر، كان السرد فيه قادرًا على تزويد القارئ بصورة تحاكى الحياة محاكاة مباشرة، أو صورة تكاد تتطابق مع الحياة تطابقًا تاما، وهو النهج الذى وجد من يتحداه من كتاب «الحداثة النفسية» من الذين طرحوا تفسيرات جديدة للغة المتصلة بهذه المحاكاة فى أوائل القرن العشرين، ثم تأتى جهود نقاد ما بعد الحداثة الذين سعوا إلى تفسير أى تطابق بين الفن والحياة بداية من الستينيات. ولكن الحديث عن الرواية على أساس هذه المراحل السردية الرئيسية الثلاث (الواقعية والحداثية وما بعد الحداثية) يصطدم ـ رغم أهميته ـ بمشكلة، وهي: الحديث عن الممارسات الأدبية والاستراتيجيات السردية، وكأنها كانت ممارسات واستراتيجيات متجانسة، وهى التى كانت متباينة أشد التباين، فقد كان كتّاب الرواية الرواد فى القرن الثامن عشر أمثال: «دانيال ديفو» و «هنرى فيلدنغ» و «صامويل ريتشاردسن» يسعون إلى تصوير الواقع كلٌ بطريقته الخاصة، وبينما يصف النقاد «جورج إليوت»(*) ـ عادة ـ بأنها تنتمى إلى «واقعية» نمطية كلاسيكية، فإن هذه الواقعية النمطية الشكلية كانت بعيدة كل البعد عن السطحية والجهل، يظهر ذلك فى وعيها الذاتى بفن تصوير الحياة. على أن وصف الشيء بأنه «واقعي» معناه ـ كما يقول «تيرى إيجلتون» فى كتابه الأخير عن تاريخ الرواية كنوع أدبى (٢٠٠٥) ـ «أنك تعترف بأن هذا الشيء ليس حقيقيًا. يكمن التضارب الجوهرى فى الواقعية فى أنها تتحدى المبدأ الأساسى الذى تستند إليه وهو مبدأ المطابقة مع الحياة نفسها، فموقف الكاتِب، أو على نحو أشمل موقف العصر كله (الأيديولوجي) والمعرفى (الإبستيمولوجي) من طبيعة الواقع يحدد ـ بصورة عامة ـ الموقف السردى الذى يتخذه هذا الكاتب، أو الموقف السردى الشائع فى هذا العصر أو ذاك، فيمكن ـ مثلاً ـ أن يقر كاتب روائى فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر بمشكلات الوعى بالذات والحيل الفنية التى يستخدمها الأديب، ولكن أولئك الكُتّاب لم يسمحوا لهذا المنظور الذاتى

(*) تقصد الكاتبة مارى آن إيفانز (١٨١٩ - ١٨٨٠) التى اتخذت اسمًا قلميًا ذكوريًا (جورج إليوت)، ومن أعمالها «مدلمارش» و «دانيال ديروندا» و «سيلاس مارنر» (المترجم).

وتلك الحيل الأدبية بأن تلح عليهم بطريقة تهدد سلطة المشهد الاجتماعي والاقتصادى والأخلاقى الذى يسعون إلى تقديمه فى رواياتهم (كان «لورنس سترن» استثناءً من هذه القاعدة). من جانب آخر فى وسع كاتب روائى من كتّاب «ما بعد الحداثة» أن يغرى القراء بأن العالم جزء من الخيال الذى يقدمه إلى الناس، وأن الشخصيات التى يقدمها أشخاص خيالية لا أكثر من ذلك ولا أقل. والحق أن النهجين كليهما يدفعان الحياة والفن إلى طرف أو آخر من طرفى المعادلة، ونحن مضطرون أن ننظر إلى كاتب الرواية الحداثية بأنه ذلك الكاتب الذى يتحرك بين هذين الطرفين، يريد أن يكتب قصصه، ويريد أن يصور فى هذه القصص ثراء الحياة وتنوعها، ويريد أن يصور ما تنطوى عليه هذه الحياة من مصادفات واحتمالات ونحن نكتوى بتجاربها، ونختبر تقلباتها، فى الوقت نفسه يريد أن يلفت انتباه الناس إلى ما بذل من جهد إبداعي، وما يمتاز به فنه من خصائص.

الواقعية:

الواقعية الأدبية فى جوهرها تهدف إلى التمثيل الصادق للواقع المعيش. فى الأدبيات العامة يربطون بين جذور الواقعية والرواية وتطور الرأسمالية الليبرالية فى القرن الثامن عشر، والتصور العلمانى التجريبى المادى للعالم الذى تسعى هذه الرأسمالية إلى تطويره (وات، ١٩٥٧؛ برجونزى ١٩٧٠؛ إيجلتون ٢٠٠٥). يعرف «أيان وات» - على سبيل المثال - الرواية الكلاسيكية بأنها تتكئ على «فرضية أو قناعة مبدئية بأن الرواية ما هى إلا تقرير كامل ودقيق يدور حول التجربة البشرية، ومن منطلق الرغبة فى إشباع القارئ من خلال هذه التفاصيل الكثيرة التى تنبث فى القصة، مثلما تشبعه بفردية الشخصيات، وخصوصيات الأزمنة والأمكنة التى تحدث فيها تلك الحوادث. والتفاصيل التى يجدها القارئ معروضة أمامه من خلال استخدام اللغة استخدامًا يقوم على الإحالة بشكل كبير، أكبر مما يحدث فى العادة فى الأشكال الأدبية الأخرى (وات، ١٩٥٧ : ٣٢). تزعم الرواية الواقعية بشيء من الثقة قدرتها على نقل التفاصيل التى يقصدها «وات» إلى القارئ نقلًا موضوعيًا دقيقًا فى الشكل اللفظى الذى هو أداتها. فى هذا المعنى الضيق للواقعية الأدبية تتناقض الواقعية

الأدبية مع التجريبية الشكلية ونزوع الرواية الحداثية إلى البحث فى الأعماق الذاتية. وحسب هذه القراءة المنطلقة من وجهة نظر هذا الناقد، فإن الرواية الواقعية تتوفر إما على تقديم صورة تعكس العالم كما هو فى الواقع المعيش (أي: أنها نافذة على الواقع)، وهى صورة ساذجة محافظة تخفق فى تقدير دور اللغة والأيديولوجيا فى تحديد وجهة نظرها (انظر: هيث، ١٩٧٢، و «بلزي» ١٩٨٠)، أو أنها تشتبك اشتباكًا إنسانيًا مع المجتمع أو العالم الاجتماعى الذى هو عالم لانخبوى فى الأساس أو ضد النخبة، وعالم تقدمى من الناحية السياسية (انظر: «لودج»، ١٩٧٧). ولكن هناك شرطًا مسبقًا يجب أن يتوفر قبل المضى فى تحليل جنس الرواية، وهو أن نعترف بأن الواقعية الأدبية مفهوم فضفاض ومتعدد الجوانب، وأن فهم «الواقع» والطرق المتبعة فى تمثيله تختلف حسب الزمن والسياق والظروف. فمن أجل فهم ما لطبيعة الواقعية المعقدة والجدل المتركز حول تعريفها وتحديدها انظر: أويرباخ (١٩٣٥)، و «بوث» (١٩٦١)، و «ليفين» (١٩٨١) و «فرست» (١٩٩٢) و «جازيوريك» (١٩٩٥) و «هرمان» (١٩٩٦) و «موريس» (٢٠٠٣).

إن جذور «الواقعية الجديدة» يمكن أن نلتمسها فى تأثير «هنرى جيمس» (١٨٤٣-١٩١٦)، ألم يكتب في عام (١٨٨٤) فى مقال له بعنوان: «فن القصة» (١٩٥٦ : ٩) "إن أفضل تعريف للرواية وأكثره اقترابًا من الحق أن الرواية انطباع مباشر عن الحياة، وهذا ما يمنحها قيمتها»، وهو يمضى فى القول: «ليس من شك أنك لن تكتب رواية جيدة ما لم تمتلك الإحساس بالواقع، ولكن ليس من اليسير أن نعطيك وصفة تعينك على استدعاء هذا الواقع إلى الوجود؛ فالحياة البشرية زاخرة، والواقع له أشكال لا حصر لها» (١٢). وبينما يظل تمثيل الواقع مهيمنًا على نظرية «جيمس» حول الرواية، فإنه يزعم أن هذا الواقع لن يتم تمثيله إلا من خلال الاهتمام العميق بالأداة الفنية. كان «جيمس» يريد أن يعلى من شأن الرواية من خلال الحث على فهم أكثر إمعانًا فى النظرية لتلك الأداة الفنية. فيقول: «على الكاتب الروائى أن يأخذ فنه مأخذ الجد حتى يتسنى له أن يقدمه إلى جمهوره تقديمًا جادا؛ فلن يأخذ الجمهور فن الرواية بشيء من الجدية ما لم تقدم الرواية نفسها إلى الجمهور بشيء من الجدية» (٤٤-٥). مارس «جيمس» نفسه هذه النظرية فى المقدمات التى كان يُصَدِّر بها رواياته التى كتبها بين عامى (١٩٠٧) و(١٩١٢)، وهو يركز على أهمية امتلاك الفنان لأدوات فنه التى تجعله يجسد الحياة المادية ويسلط عليها الضوء الكاشف.

علـى أن الروايات التى كتبها «جيمس» خلال سـنوات العقـد الأول من القرن العشرين، والتى يصبح فيها منهجه فى تكثيف السرد، من خلال وجهة النظر المحدودة لوعى شخصية واحدة، منهجًا واضحًا وضوح الشمس، فهى روايات يبدو فيها السعى إلى إرباك جمهور القراء واضحًا. فى ذلك الزمن كانت أكثر الروايات مبيعًا هى روايات الكتَّاب الشباب: «هـ. ج. وِلز»(١٨٦٦-١٩٤٦)، وروايات «آرنولد بِنِت»(١٨٦٧-١٩٣١)، و «جون جولزورثي»(١٨٦٧ - ١٩٣٣). هم أيضًا كانوا يؤمنون بأن واجب الكاتب الروائى أن يسـتجيب للمتغيرات، وكانوا يـرون أنهم يعملون على تجديد نوع أدبى كان «جيمس» فيه رائدهم وزعيمهم. على أنهم استنوا لأنفسهم طريقًا يختلف عن طريق «جيمس»، فقد ركزوا لا على الحياة الانطباعية التى يحياها الفرد، بل على الأحوال الاجتماعية المادية التى يعيشها المجتمع الحديث بصفة عامة. إن «وِلز» ـ على سبيل المثال ـ يقـول وهو يقدم بيانه الخاص للرواية الحداثية فى حديث لـه فى نادى الكتاب التابع لجريدة التايمز فى عام (١٩١١)، ونُشِر فى المراجعات التى كانت تُنشر كل أسـبوعين فى أواخر ذلك العام تحت عنوان: «الرواية المعاصرة»: «إن من واجب الكاتب الروائى ألا يختصر مادته الخام فيقصرها على التركيز على التقلبات الشعورية التى يتصف بها العقل البشري، بل عليه أن يتفاعل مع مشـكلات مجتمعه الأخلاقية والسياسية فى زمانه، وأن يسـتثمر الرواية بوصفها أداة تحقق لـه هذا الهدف. وهو يقول بصوت أكثر وضوحًا: «سنكتب عن كل شيء، سنعبر عن كل شيء يلوح فى طريقنا»، ثم يهتف:

> سـنكتب عن التجـارة والتجار، وعن المال والسياسـة، وعـن المحظوظين والمغرورين الذين يمنحون أنفسـهم قـدرًا أكبر مما يسـتحقون من الأهمية، وسـنكتب عن اللياقة وما يحيد عن اللياقة، حتى يرتعش ألف كذاب، وعشرة آلاف مخادع من لفحة الهواء البـارد النقى الذى يصاحب تحليلنا وشروحنا... وقبل أن نفرغ، ستكون الحياة كلها بما تنطوى عليه من تفاصيل دقيقة، وتقلبات جديدة فى حوزة الرواية. (بارندر وفيلموس، ١٩٨٠: ٢٠٣).

لم يكتب «جيمس»عن التجارة والمـال، ولم يكن يظن أنهما ضمن اهتمامات كاتب الرواية، وفى مقال لـه بعنوان: «الرواية الجديدة (١٩١٤) خص «بِنِت» و «وِلز» بالذكر لأنهـما ـ كما يقـول ـ يملآن قصصهما بتفاصيـل وشروح مادية على حسـاب الإدراك

التخييلي، وكأنهما يؤديان نصف الدور المنوط بكاتب الرواية عندما يقدم المادة الخام للحياة دون أن يخلع عليها سمت الفن وشكله، ومن ثم يعجز عن الإمساك بواقع الحياة الذى يهدف إلى تصويره. عبر «جوزيف كونراد» عن هذه الجزئية نفسها ربما بطريقة أكثر بلاغة وإيجازًا فى رسالة إلى «بِنِت» فى عام (١٩٠٢)، يقول فيها: «لا عليك إلا أن تتوقف عن الإغراق فى الواقعية؛ لأنك تبالغ فى الإخلاص لمعتقداتك حول الواقعية» (كونراد ١٩٨٦: ٣٩٠). ورد «وِلز» على نقد «جيمس» بمحاكاة ساخرة فظة لمن كان أستاذه فى يوم من الأيام، ووصفه فى روايته «بون» (١٩١٥) بأنه مولع قديم بعلم الجمال. وكانت الرسالة التى رد بها «جيمس» تتضمن إعادة تأكيد نابع من القلب على عقيدته الجمالية، يقول فيها:

> فى الرد على الزعم بأن فن الأدب لا صلة له بواقع الحياة أقول: أحسبه متصلًا بالحياة اتصالًا لا فكاك منه، ربما بدرجة تفوق أى ضرب آخر من ضروب الخطاب؛ فالواقع أن الفن هو الذى يصنع الحياة، وهو الذى يصنع الشوق إلى الحياة، وهو ما يضفى على الحياة أهميتها... وأنا شخصيًّا لا أعرف بديلاً ـ مهما كانت أهميته ـ عن قوة الفن وجمال تكوينه، ومدى تأثيره (جيمس، ١٩٨٤: ٧٧٠).

الحق أن فهم الكاتبين لوظيفة الرواية، وطبيعة الواقع الذى تتناوله، يختلف كل عن الآخر اختلافًا عميقًا؛ ففى رأى «وِلز» تصبح الرواية وسيلة إلى تغيير المجتمع تغييرا جذريًّا، وأنها يجب أن تتحمل التزامها السياسى على نحو صريح لا يقبل المداراة قدر الطاقة. ولكن «جيمس» يرى أن ما يثرى فهمنا ويعمق وعينا بالتجربة الإنسانية هو الشكل الفنى الذى تتناوله الأيدى الماهرة. إن الجدل حول وسيلة الواقعية الحداثية وهدفها يمكن تكراره فى مناظرات مشابهة بين «وِلز» و «ريتشاردسن»و «بِنِت» و«وولف» و «جولزورثي» و «د. هـ. لورنس»، فرغم ثقة «وِلز» فى أن المعترك الاجتماعى هو الذى يلهم كاتب الرواية الحداثي، فإن المستقبل القريب للرواية إنما يحمل بدلًا من ذلك نزعة «جيمسوية» للتوازن بين الإتقان الفنى والواقع فى إمساكه بالتجربة الواعية. فإصرار «جيمس» على العلاقة الجوهرية بين الشكل والمضمون، ورغبته فى أن تمتلك الرواية «وعيًا بذاتها»، قد وضع معيارًا جماليًّا لجيل كُتّاب الرواية الشباب، الذين يسعون

إلى الإمســاك بقدر من اللحظة المرجعية فى عالم متغير مــن الناحية الاجتماعية والفنية. كتبت «وولف» فى عــام (١٩١٨) تقول عن «جيمس»: «يشــعر الناس بـ: «جيمس» موجودًا فى كل مكان، يشــعرون به شــبحًا هائلاً يطل على مشهد غير واضح المعالم فى وعى الكُتّاب، فهو عند بعضهم مصــدرٌ للتهديد والنكد، وعند آخرين هاجسٌ مقلق، ولكن وجوده لا يُنكر فى جميع الأحوال(المقالات ١: ٣٤٦).

الرومانسية والواقعية والانطباعية:

كان «وِلز» مشــغولا باختلافاته مع «جيمس»، وكان يرد على «جميس» فى الجرائد والمجلات، وكان يرد أيضًا فى الرسائل التى كان يبعث بها إليه موضحًا أو مستوضحًا، ولكن «وِلز» كان ـ فى الوقت نفسه ـ يشجع «دوروثى ريتشاردسن»على أن تكتب رواية تتناول قصة حياتها الشــخصية حين كانت فى شرخ الشباب امرأة تسعى إلى الاستقلال بنفسها فى مشهد اجتماعى وثقافى وسياسى صعب فى «لندن» السنوات الأولى من القرن العشريــن. وكتبت «دوروثي» روايتها التى أســمتها «رحلة حــج»، والتى يظهر فيها «وِلز» فى شــخصية «هايبو ولسن» الكاتب الروائى الذى يتورط فى علاقة طويلة المدى مع «ميريام هندرســن»(وهو ما يشــير ـ وإن يكن من بعيد ـ إلى علاقة «ريتشاردسن» نفســها بـ: «وِلز»)، علاقة تتراوح بين التلمذة الأدبية والعشق الصريح، وعندما يشجع "ولسن""ميريام" فى الجزء الثانى الذى أسمته: «أفق صريح»، على الكتابة، كان يشجعها على أن تحتذى حذوه، وتكتب بأسلوبه الواقعى الاشتراكى الذى يحبه، يقول لها: «الديكِ مادة ثرية تصلح أساسًا لرواية خفيفة الظل مفعمة بالإنسانية، تتسع خلفيتها لفترة كاملة من حياتك الرحبة ... عليك بتوثيق هذه الفترة من حياتك (رحلة حج ٤: ٣٩٧). كان «وِلسن» يمتدح «ميريام» ويدفعها إلى مزيد من التطور الإبداعي، وكانت «ميريام»تسعى إلى التعبير عن خلجات نفسها، وتؤكد على قوة عقلها واستقلالها، ولم تكن لتفعل ذلك إلا وهى تحاول الفكاك من أسر هيمنته الروحية، والهروب من إحساسها بثقته الطاغية فى نفسه.لقد قضت «ريتشاردسن» أكثر من عقد من الزمان تجادل «هـ. ج. وِلز» جدلا عقليًا خالصًا فى الوقــت الذى شرعت تكتب فيه روايتهــا «رحلة حج»، وهى عاقدة العزم على الهروب من تأثيره، وأن تنأى بروايتها عن شبحه. لقد عبرت «ريتشاردسن»

عن آرائها حول جماليــات «وِلز» المتصلة بفن القصة فى مقــال نقدى كتبته عنه فى مجلة اسمها «كرانك» فى عام (١٩٠٦)، حول آخر رواياته التى أسماها: «أيام مُذَنَّبْ»، وبعد جولة ساحت فيها فى حياته وشئونه الشخصية مضت تقول:

> وفى هــذا الكتاب الجديد الذى بين أيدينا اليوم نلمس عمقًا فى العاطفة، وبعدًا فى النظر، وقدرة على الاســتشراف، ومسحة إنســانية لا تُنكر ... نلمس تلك الصفة التى تســتعصى على التحديد والتعريف، والتى يجود بها الأدب الجميل للإنســان دائمًا، ذلك الإحســاس بوجود عالم رحب عميق وراء هذا الغلاف الرقيق الدقيق الذى نســجته الحروف والكلمات ـ واقع مهيب صامت (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٠٠).

إذن كانت «ريتشاردسن» تمتدح فى «وِلز» اشتمال روايته على ذلك «الواقع الصامت المهيب»، ولكنها ـ بالقدر نفســه ـ كانت تحمل عليه رغم إعجابها به، كانت تقول: "إن رواياته مليئة بالآلات المسرحية التى تزيد عن الحد المقبول، وتزدحم بالأعراف المبتدعة التــى تعرقل رغبته فى التعبير المباشر الحر أمام قرائه. أضف إلى ذلك أن «وِلز» يعجز عن تصوير النســاء، فهو يحولهن فى أعماله إلى «دمى عصبية لا تكف عن الصياح»، يرتدين الثياب المزخرفة، ويضعن على رؤوســهن الشــعر المســتعار، وعلى وجوههن أصباغًا مختلفة الألوان، ولكن عقولهن فارغة، وشــخصياتهن ضعيفــة». ثم تقول: «أتطلع إلى كتاب يتناول فيه كاتبه موضوعات النساء بنفس المستوى الذى يتناول فيه موضوعات الرجال» (٤٠٠). إن «ريتشاردسن» ـ فى الواقع ـ كانت تخطط لإصدار رواية تضع فيها أفكارها التى كانت تتمناها، رواية تتناول موضوعات النســاء. كان هدفها ـ كما ذكرت فى التصدير الذى كتبته للطبعة المجمعة لروايتها: «رحلة حج» فى عام (١٩٣٩) ـ أن تجد «المعادل النسوى المناسب للواقعية الذكورية الراهنة»، أن تجد أعمالا فى مستوى ما كتبه «وِلز»، وأصبح من أكثر الكتب مبيعًا، وكانت تراها أكثر الكتب هيمنة على العقد الأول من القرن العشرين (٤٣٠).

ولقد قرأ القراء تصدير «ريتشاردســن» الذى تعبر فيه عن أحلامها، وكان النقاد يقتبســون منه حين يتصدون لدراسة أعمالها، فى الوقت نفســه كان التصدير عبارة عن «بيان» يعلن عن واقعيتها النســوية الجديدة، التى عجزت عن بلورتها وإخراجها. لقد طلب منها ناشر كتبها «ج. م. دنت» أن يكون هذا التصدير مقدمة لطبعة أعمالها الكاملة،

ولكن «ريتشاردسـن» كانت تجاهد نفسـها وهى تكتبها، وكانت تقول: «إنها من أكثر المهام ثقلا على النفس، ومجلبة للتعب والإرهاق»(خطابات «دوروثى ريتشاردسـن»: ٣٤١)، وفى الجـزء الأخير منها كانت كأنها تدافع عن نفسـها، تستشـعر مرارة، وهى تقارن بين الغموض فى أعمالها وأعمال « جويس» و«وولف» و «مارسـيل بروسـت»، وهم الذين كانت تُعقد بينهـا وبينهم المقارنة على الدوام فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين. كان التصدير يشـير إلى رؤية «ريتشاردسن» فيما يتصل بواقعية التاريخ الأدبي، ومكانـة كتاباتها فى هذا التاريخ، وهـى مكانة أكبر من أن تلم بها قراءة سريعة، أو تحتويها مطالعة عابرة. كان ظهور الكاتـب الفرنسي «أونوريه دى بلزاك»(١٧٩٩-١٨٥٠)، الذى كانت «ريتشاردسـن»تصفه بأنه «أبو الواقعيـة»(٤٢٩)، إيذانًا بأفول الرومانسية، والذى كتب سلسلة من الروايات تزيد على التسعين رواية وقصة قصيرة، تتناول حيـاة الطبقة «البرجوازية» فى فرنسـا ما بعد الثورة، ولقـد كانت روايته التى أسماها: «الكوميديا الإنسـانية» إيذانًا بانتهاء عصر طويل من هيمنة الرواية «القوطية» أو الرواية التاريخية عـلى فن القص. كان «بلزاك» ـ ومعـه «آرنولد بِنِت» الذى كانت «ريتشاردسـن» تذكره باعتبارة نموذجا على الواقعية فى الروايـة الإنجليزية ـ يركز فى رواياته على مراقبة المجتمع البشرى وتطوره النفسـى أكثر من تركيزه على عوالم خيالية، أو عوالم تضرب بجذورها فى الماضى السـحيق، بهذا اسـتطاع أن يحول انتباه الناس إلى أنفسـهم، يستكشفون أحوالها، ويسـبرون أغوارها» (٤٢٩). ركز كلٌ من «بلزاك» و «بِنِت» على تصوير الطبيعة البشرية، ولم يكن هذا التركيز من جانبهما مفتعلا أو مقصودًا لذاته، ولكنه كان اسـتجابة لنوازعهم الروحية، وفطرتهم القصصية، إلا أن خلفاءهم فى بدايـة القرن العشرين اعتـبروا ذلك من قبيل تبديـل الأدوار، ففى نظرهم لم يفعل «بلزاك» و «بِنِت» إلا أن اسـتبدلوا بعدسـات «الرومانسـية الملونة بتهاويل الورود، والعاملة على تشـويه الحقائق»، مرآة أخرى «واضحة لا اعوجاج فيها»، سـعيًا إلى ما يعتقدون أنـه التمثيل الصادق المباشر للواقع (٤٢٩). عـلى أنه بحلول عام (١٩١١) راحت «ريتشاردسـن» تؤكد (وكانت تستشـهد بمحاضرة «وِلز» التى كانت بعنوان: «الرواية المعاصرة») أن الرواية يمكن اعتبارها أداة لتشويه الواقع ولكن بطريقة مختلفة، وهى كانت تركز على "الهجاء الصريح والمعارضة الواضحة" من أجل الارتقاء بالقضية الاجتماعية أو السياسية التى يهتم بها المؤلف (٤٢٩).

كانت "ريتشاردســن" تبحث عن نموذج للرواية - تحتذيــه كما تقول - وأدركت أن أشــكال الرواية القديمة كلها كانت تقع تحت هيمنة الرجال (الغريب أنها تجاهلت ذكر «جورج إليوت» تمامًا رغم أن شخصية «ميريام هندرسن» فى روايتها «رحلة حج» تتحدث مع «هايبو ولسـن» عن «إليوت» وتقول: «إنهــا كانت تكتب مثل الرجال»). لم يكن أمام «ريتشاردســن» إلا ذلك النموذج من الرواية النســائية الرومانسية (مثل: روايات «تشــارلوت برونتي»، وروايات «روزا نوشــيه كاري» التى قرأت فى أعمالهما شــخصية «ميريام» فى رواية «أســقف مدببة»، ورواية «غابات خلفيــة»)، فاختارت «ريتشاردسن» أن تسعى إلى أن يكون لها صوتها النسائى الخاص، أو قل: نسختها النسائية الخاصــة لهذه الواقعية الرجالية، أخفقت فى البداية، وتخلصت من كم كبير من الأوراق التى كتبتها ولم ترق لها؛ لأن هذا الشــكل من الرواية لم يكن متســقًا مع تجربتها النسوية مع الواقــع (٤٣٠). كانت تقول: «لم تكن تجربتى فى الحياة، التجربة التى اضطرتنى إلى الكتابة عنها، تتســق مع أى شكل من أشــكال الرواية التى قرأتها»، ثم تقول: «قرأت عــددًا كبيرًا من الروايــات، وأعجبت بالكثير منها، ولكنى كنت أرفض الرومانســية والواقعية، رغم إعجابى ببعض ما كتبه الرومانســيون والواقعيون»، ثم تقول: «كانت الرواية (الرومانســية والواقعية) تبدو لى أنها تخلــت عن عناصر جوهرية فى الحياة التى تصورهــا، وأنها بالغت فى تصوير الحياة تصويــرًا دراميًّا حاد بها عن الجادة» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩). إذا كان نمط «الواقعية النسوية» الذى كانت «ريتشاردسن» تريد أن تكتبه فى البداية، قد ركز فى «المضمون» على التجربة النســوية، فإنها قد بدأت تدرك أنها لكى تقــدم هذا «المضمون» عليها أن تبحث عن منهج آخــر فى الكتابة، أو طريقة أخرى فى تناول «المضمون»، وانتهت إلى أن هذا المنهج هو: «الواقع الذى يتم تأمله بدقة» (رحلة حج ١ : ٤٣١). إن هذه الرؤية التى يمكن وصفها بـ: «الواقع الجازم على نحو مستقل» (٤٣١) هــى التى أفضت بها إلى إصدار رواية: «أســقف مدببــة». والعجيب أنها بعد ســنوات من الرضوخ لهيمنة «ولز»، لم يخرج منهجها من عباءته، ولم تبتدع طريقتها على منوالــه، وإنما جاء منهجها من قراءتها لكتب «هنــرى جيمس» وخاصة: عندما كانت تقرأ روايته التى أسماها: «السفراء» (١٩٠٣)، حين وجدت فى هذه الرواية فنًا يستحوذ عــلى عقلها وقلبها، وحين أعجبتها طريقته فى سرد الأحــداث كلها من مركزية وجهة النظــر السردية المحدودة، «غياب السرد المباشر، والتعامــل مع المعلومات، وأوصاف الشخصيات، وما إلى ذلك» (خطابات "دوروثى ريتشاردسن": ٥٩٥).

"الخطاب الحر غير المباشر **Free indirect discourse**"

هو منهج أو نظــام فى تقديم ما يدور فى أذهان الشــخصيات من أفكار، أو ما ينطقون به من كلمات بدون التوسط الصريح براوٍ خارجى («جِنِيت» ١٩٨٠).
وهو منهج يختلف عن الخطاب المباشر (مثال: «انظر إلى هذه السحائب، قد تمطر السمــاء غدًا»، قالت جين.)، ويختلف أيضًا عن الحديث غير المباشر (أشارت جــين إلى الســحب وقالت محذرة إنها قــد تمطر غدًا)، وهى بذلك تســتخدم ضمير الغائب والماضى البسيط وهى تسبر غور وعى شخصياتها للوقوف على أسلوب صوتهم المتحدث المباشر الخاص بهم ونغمته («بدت السحب مظلمة ومحملة بالأمطار. فقد تمطر غدًا»). ولأن اســتخدام ضمير الغائب يحافظ على عنــصر السرد الموضوعى الهادف، فإن الخطاب الحــر غير المباشر كان يُوصف بــأن فيه «صوتًا مزدوجًا»، فهو قادر على نقل أفكار الشــخصية لحظة ورودها إلى الذهــن، وكذلك على نقل المنظور المنفصل لراوٍ مجهول (بانفيلد، ١٩٨٢).
يُحسب لـ: «جين أوســتن» أنها أول كاتبة إنجليزية تستخدم الخطاب الحر غير المباشر استخدامًا بارعًا، بوصفه «تقنية» مهمة فى تطور الرواية، رغم أن «هنرى جيمس» هو الذى يُعدُّ أحد أعظم المبدعين فى هذا المجال، فقد طوره إلى النقطة التى ركزت فيها رواياته ـ من خلال وعى غير عليم لشخصية مركزية واحدة.
وأما النظريات التى ظهرت بعد ذلك حول الرواية بعد «جيمس» فقد فرقت بين الأساليب السردية التى «تخبر» (وفيها يوجه المؤلف أو الراوى العليم تفسيرات القارئ للشــخصيات والقصة) والأســاليب التى «تظهر» مثل: الخطاب الحر غير المباشر (وفيها يفصل المؤلف وجهة نظره عن السرد، ويقدم مشــاهد تخبر عن نفســها). ومعروف إجماع أولئك الذين يقولون إن «الإظهار **showing**» أعلى درجة من «الإخبار **telling**»، وأنه خير تمثيل لفن القصة (انظر: «لبوك»، ١٩٢١، وانظــر: «بيتش»، ١٩٣٢). ورغم الاختــلاف بين حيادية السرد غير المباشر وأحكام القيمة الصريحة التى يلقيها صوت المؤلف المباشر، فإنه لا يوجد تقريبًا فرق واضح بين «الإظهار **showing**» و «الإخبار **telling**». إن المؤلف يظل دائــمًا متحكمًا فى الطريقة التى يُقدم بها السرد، رغم أنه يفصل نفســه عن الكثير من العناصر.

فعندما تقرأ «ميريام هندرسن» رواية «السفراء» فى الجزء الخامس من رواية: «رحلة حج» وهو الجزء الذى أسمته: «الفخ»، كانت تعجبها تلك «القوة الفريدة» فى الصفحات الافتتاحيــة، تلك الصفحات التى لا يتعلم فيها القــارئ غير هذه الجوانب من الحبكة والشــخصيات التى يتيحها الفهم المضطرب لشخصية «لامبرت ستريثر»، وهى تعلن أنها «أول طريقة مُرضية لكتابــة الرواية» (رحلة حج ٣: ٤١٠). يوحى تقديم «جميس» للرواية من خلال منظور شــخصيتها الرئيسية بطريقة فى تجنب الوجود المزيف للراوى الذى يقترحه المؤلف. تقول «ريتشاردســن»: «أدركت فجأة أنى لا أستطيع الاستمرار فى الكتابة بالطريقة القديمة المعتادة، أروى الأحداث التى تتعرض لها «ميريام»، وأصف شخصيتها، بحيث أبدأ بالقول: «ها هى هناك أراها لأول مرة، ترتقى الدرج». ولكنى ســألت نفسي: «من تلك التى كانت هناك وترتقى الدرج؟، وما أوصافها؟» (رحلة إلى الجنة: ٤٠٠). لم تكن هناك غير «ميريام»، وما أدركته «ريتشاردســن» هو - بالطبع - أن وصف «ميريام» نفسها لنفسها سيكون مختلفًا أشد الاختلاف عن رواية راوٍ عليم يكون خارج الحبكة. على أن «ريتشاردسن» كانت مُخيبة الأمل، وكانت «ميريام» مثلها، بسبب تصوير «جيمس» لشخصية «ماريا غوتسري» النسائية، والتى تظهر من خلال «تحديقة ستريثر» المحملة بالإعجاب، «شــخصية» غامضة، محيرة، وغير صريحة، وربما مخادعة» (خطابات «دوروثى ريتشاردســن»: ٥٩٥). ســوف نتوفــر - فى الفصل الثالث - على الوقوف على إيمان «ريتشاردســن» الجانب الآخر «الجوهري» فى الرجال والنساء، على صعيد العقل والجسد والوجود نفسه. يكفى هنا أن أشير إلى أن هدف «ريتشاردسن» فى رواية «رحلة حج» هو صياغة شكل من أشكال السرد، لا يصور «الواقع الذى تم تأمله بدقة»، وإنما يصور «واقعًا» حقيقيًّا فيما يتصل بأفكار وانطباعات نسائية، ولأول مرة.

تفتتح «ريتشاردســن» رواية «أسقف مدببة» (١٩١٥) وهى الجزء الأول فى رواية «رحلــة حج»، بفتاة فى الســابعة عشرة من عمرها تُدعى «ميريام هندرســن» تتحدث بشيء من العصبية، وتبدأ حياة قوامها الاســتقلال حين تحصل على وظيفة (كما حدث مع «ريتشاردســن» نفســها خلال الأعوام الثلاثين المنصرمة) مدرس تحت التمرين فى «هانوفر». للوهلة الأولى يبدو أســلوب «ريتشاردسن» تقليديًّا، نقرأ: «تركت «ميريام» الصالة التى تضيئها مصابيح الغاز، وسعت ببطء ترتقى الدرج، كان ضوء الشفق فى شهر مارس يؤنس السلالم، ولكن الســلالم الداخلية كانت مظلمة أو تكاد، كانت «البسطة»

الأخيرة مظلمة تمامًا، يلفها السكون والصمت، ولا يعكر هذا السكون والصمت أحد، مما يوحى بأن «ميريام» ستكون مطمئنة فى حجرتها»(رحلة حج ١ : ١٥).على أن القارئ حين يستمر فى القراءة يدرك أن كثيرًا من المعلومات التى راح يتوقعها من الرواية ويعتمد عليها فى فهمه المزمع، فيما يتصل بـــمظهر «ميريام» وسنها، وعلاقتها بالأسماء المختلفة التى ذُكرت، وفيما يتصل بأسباب رحلتها والأمكنة التى تذهب إليها، قد ذهبت أدراج الرياح؛ فالمشاهد تتغير من مشهد إلى آخر، والأصدقاء والمعارف يأتون ويذهبون، دون معلومات أولية أو تفســيرات مبدئية، فبدلا من أن توفر لـــه الكاتبة موقعًا يشرف منه على الأحداث، ويراقب منه السرد المتفتح، يجد نفسه فى قلب عقل شابة يافعة تعيش فى تسعينيات القرن التاســع عشر، ويجد نفسه يشاركها نوبات حماسها وقلقها، ويقاسمها همومها، ويجد نفســه كذلك ضحية لحدود فهمها المراهق للأمور. السبب يسير: لم تركز «ريتشاردســن» على الأحداث فى حيــاة «ميريام»، وهى الأحداث التــى تتألف منها عناصر الحبكة كالعادة (هناك قليل من الأحداث، ويتطلع قراء الأجزاء التالية إلى نهاية رومانسية ويخيب أملهم)، وإنما تركز على عادات «ميريام» فى حياتها، والأسلوب الذى تعيش به تجربة هذه الحياة. تعترف الكاتبة الروائية«ماى ســنكلير»(١٨٦٣-١٩٤٦)، فى مقال نقدى لها حول «أســقف مدببة» و«الغابات الخلفية» و«قرص العســل» نشرته فى مجلة «الإجويســت» ومجلة «لتل ريفيو» فى أبريل من عام (١٩١٨)، وكانتا آنذاك من المجلات الأدبية المهتمة بنشر الأدب الطليعي، بأن «ريتشاردســن» استطاعت أن تختط لنفسها طريقًا مختلفًا فى عالم السرد الحر غير المباشر:

> **قررت فيه ألا تتدخل، وألا تضطلع بالتحليل أو التعليق أو التفســير أو الشرح ... قررت فيه ألا تحكى قصة، أو تتناول موقفًا، أو تؤســس لمشهد؛ كان عليها أن تنــأى عن الدرامــا أو الإثارة، وتنأى عن السرد ... قــررت ألا تتحول إلى ذلك المؤلف المحمل بالحكمــة، كلى المعرفة، قررت أن تكون «ميريام»، ويجب أن تكون«ميريام هندرسن» نفســها ولا أحد غيرها. قررت ألا تعرف أكثر مما تعرفه «ميريام»، وألا تتنبأ بشيء أكثر مما تتنبأ به «ميريام»، وألا تســتبق شيئًا لا تعرفه «ميريام»، عليها ألا ترى شــيئًا لا تعرفه «ميريام» أو تراه (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٤٣).**

إذن وضعت «ريتشاردسن» محصولها السردى كله فى وعى «ميريام»، كله دون توقف أو فسحة، وهو ما يفسر إحساس القارئ بحاجته إلى المعلومات التى تروى ظمأه؛ فـ: «ميريام» لا تريد أن تصف ما يحيط بها من مفردات البيئة، أو تفسر السياق الذى تقع فيه أفعالها حتى لنفسها؛ لأنها لا تجد حاجة فى نفسها إلى ذلك؛ فهى الفاعلة، وما يصدر منها معروف لديها. البديل هو أن الأبواب تُفتح أمام القارئ فيلج إلى أعماق وعى هذه البطلة، فيطلع على أفكارها وتأملاتها وانطباعاتها، وهو يُترك وشأنه فى لملمة شذرات الأفعال والمشاهد الخارجية، من خلال عملية قوامها الاستنتاج والإحالات المزدوجة. وكما ذكرت «ريتشاردسن» فى عام (١٩٢٣)، «هناك معلومات، ولكن لحظة تقديمها مباشرة كمعلومات، يذهب الإحساس بالتجربة المباشرة» (خطابات «ريتشاردسن»: ٦٨).

وقد قلنا أعلاه: إنه عندما قَبِل «إدوارد غارنت»، محرر دار «دكورث» للنشر والتوزيع، رواية «أسقف مدببة» للنشر فى عام (١٩١٥)، وصف بؤرة التركيز السردية التى يضطرب فيها وعى «ميريام» بأنه أول مثال على «الانطباعية النسوية» فى الأدب (فروم، ١٩٧٧ : ٧٧). وبعد أن مضى أكثر من عقدين من الزمان وصف «فورد مادوكس فورد» «ريتشاردسن» بأنها تلك الكاتبة التى لا يعرفها أحد للأسف، ولكنها من أهم أنصار الواقعية الانطباعية فى رواية أوائل القرن العشرين (فورد، ١٩٤٧: ٧٧٣). كانت طريقة «ريتشاردسن»ـ كما يقول «فورد»ـ تركز على التدقيق البالغ فى معالجة الموضوعات والمواقف من خلال الأحوال النفسية للشخصيات» (٧٧٣). لقد استخدمت التفاصيل الخارجية ـ وهى التفاصيل التى تعبر عنها أفكار «ميريام»ـ لا للتأثير المتكئ إلى المحاكاة وتشييد الواقع المحسوس، ولكن بوصفه إشارات إلى حالاتها العقلية المتباينة، وإلى آرائها المتقلبة، وإحساسها المتطور بهويتها المتميزة فيما يتصل ببيئتها والناس من حولها. لقد كانت «ريتشاردسن» نفسها تقول فيما بعد: «إن «فورد» وحده هو من فهم ما كانت تسعى إلى تحقيقه، وهو «تمثيل الذت بوصفها تجربة» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»:٦٢٩) من وجهة نظر نسائية.

وحين شرع «ج. د. بريسفيلد» يكتب مقدمة لرواية «أسقف مدببة»، كان عليه أن يشرح منهج «ريتشاردسن» الجديد لقراء افترض أنهم لا يعرفون عن هذا المنهج

شـيئًا، أو أنهم حائرون فى الفهم، ومضطربون فى الوعى به. أقر ـ فى البداية ـ أن منهجها واقعي وموضوعـي، ثم سرعان ما عرف أن منهج الرواية ذاتى مغرق فى الذاتية، وأنها مـن أكثر الروايات التى قرأها صلة بالذاتية، ولكنه ـ فى النهاية ـ يقر بأن الرواية شـيء مختلفٌ اختلافًا كليًا عن هذه المقولات كلها، شيء يمتلك «اختلافًا خاصًا به، ربما يشى بوجود شكل جديد طارئ على عالم القص» («ريتشاردسن»، ١٩١٥: vii). وفى معرض مدحه للرواية كان يشـعر أيضًا باسـتعداده بالحاجة إلى «إعداد عقل القارئ لاستقبال شيء ربـما يخفق فى فهمه على وجهـه الصحيح» (vi). وكان على حـق؛ فأول مراجعَة للروايـة فى جريدة «الصنداى أوبزيرفر»، كانت إيجابية، مدحت الوضوح فى أسـلوب «ريتشاردسـن»، وقالت: «الرواية مكتوبة بأسـلوب كما لو كان القارئ كيانًا لا وجود لـه» (فروم، ١٩٧٧: ٧٩). على أن كثيرًا من التقليديين رأوا أنفسهم أمام رواية ليس لها حبكة واضحة المعالم، ولا بداية واضحة ولا حتى نهاية واضحة، رواية ترك فيها مؤلفها بعض الأحداث الأساسـية يدفع بعضها بعضًا من مشهد إلى آخر، كرهها القارئ لأنه لم يجد لـه فيها مكان يُذكر. وفى مقال آخر فى جريدة «الساترداى رفيو» وصف الكاتب الرواية بأنهـا عبارة عن «صفحات يتلـو بعضها بعضًا مليئة بالخيـالات والتهويمات المحمومة» التى تركز على «وعى مغرق فى الذاتية» (٨٠). حين نشرت «ريتشاردسـن» عشرين صورة وصفية قصصية بين عامى (١٩٠٨) و(١٩١٤)، لم يستطع كاتب «الريفيو» محاباتها، وإنما حمل على روايتها التجريبية حملة شعواء، ومن قولـه وهو يقبل الكتابة عن رواية «غابات خلفية» على مضض فى عام (١٩١٦):

الانطباعية الأدبية:

> يشـير مصطلح «الانطباعية الأدبية» إلى مبدأ وشـكل جماليـين فى «التكنيك السردي» يُذكران عادة مع ذكر الكاتبين «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس فورد»، والمصطلح مُستلهم أساسًا من فلسفة «هيوم»(١٧١١-٧٦) الأمبريقية، وكان «فورد» من أنصارها ودعاتها، لأنه كان يراها امتدادًا للواقعية أو مراجعة لها لا أكثر، فقد كانت مهتمة بتمثيـل الإدراك الذاتى للبواعث الخارجية التى يدركها عقل الفرد من جهة، وكانت مهتمة بتشـجيع استثمار القارئ لحواسه

الإدراكية فى تكوين استجابة انطباعية بعد قراءة النص. والانطباعية الأدبية لها خصائص أسلوبية تتمثل فى وجود أدوات سردية تعمل على التعتيم على الحقائق والمعاني؛ منها الراوى «غير الجدير بالثقة» (unreliable)، أو المريب (equivocal)، وكذلك البنية الزمنية المتشظية. مثلًا: فى كتاب له بعنوان: «عن الانطباعية أقول» يصف «فورد» الانطباعية بأنها: «السجل الذى تُسجل فيه الانطباعات لحظة بلحظة. ... وليس تسجيل الانطباعات التى بينها علاقات متبادلة" (فورد، ٢٠٠٣: ٢٦٧).

الآنسة «ريتشاردسن» معروفة بأنها كاتبة لها منهج أصيل، ولكن هذا المنهج فى الكتابة يجعلها تعتمد على الكتابة «التلغرافية»، وعلى فصل اللفظة عن اللفظة بوضع «النقطة» التى تُوضع بعد الجمل التامة، وأنا لا أشجعها مادامت تفعل ذلك؛ فماذا يستفيد القارئ من هذا الأسلوب الذى يضع عقبة أمامه، وهو يمضى فى القراءة فى كل لحظة». فعلا: هذا الأسلوب فى الكتابة ووضع علامات الترقيم جعل من قراءة رواية «رحلة حج» تجربة صعبة، وربما مستحيلة، وراح القراء يشكون من قراءة روايات «ريتشاردسن» مر الشكوى؛ لأنه حتى لو احتشدوا لقبول تركيز «ريتشاردسن» الذى لا يهدأ على وجهة نظر «ميريام»، فقد أكد ذلك على تبرمهم من رغبتها فى التجريب الواضح باستخدامها للأسلوب «الجرافيكي» أي: رص الحروف على الورق (ميفام، ٢٠٠٠).إن «المونولوج» الداخلى الذى يدور فى ذهن «ميريام» يُنقل على مساحات شاسعة مكونة للنص السردى الذى لا ينقسم إلى فقرات، ويُحمل على علامات ترقيم وتركيبات لغوية تناوئ المألوف وتصطدم بالعرف. إن «ريتشاردسن» لا تستخدم علامات التوقف مما يفسح المجال أمام الجمل فتسير إلى غير غاية محددة، أو تضطرب بين الزمن الماضى والحاضر، ويتردد السرد بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. أضف إلى ذلك أن الحوار والكلام غير المباشر أصبح يذعن لتيار وعى «ميريام» أكثر من إذعانه لجمل النص وسطوره، عندئذٍ يضطر القارئ إلى تركيز انتباهه ومتابعة السرد بدقة لعله يفرق بين المتحدث والمستمع. كانت «ريتشاردسن» تعتقد أنها تذعن لمتطلبات منهجها الذى اتبعته فى الكتابة السردية، وكانت تؤمن - كما كانت تقول فى مقال لهابعنوان: «حول علامات الترقيم» نشرته فى مجلة «أدلفي» فى عام (١٩٢٤) - بأن «قواعد الترقيم ما هى إلا أدوات «ميكانيكية» تعين على التوصيل اليسير والمباشر،

ولكنها فى الوقت نفســه تفسد علينا اســتجاباتنا للإيقاع الطبيعى للنثر، ومن ثم تنزع الحيــاة عن فعل القراءة، وتجعل منه نشــاطًا بعيدًا عن الفطرة، وأكثــر قربًا من الآلية» «المملة» (كايم ســكوت، ١٩٩٠: ٤١٥)، وقد عُرف بعد ذلك أن تمييزها بين النثر الآلى والنثر الفطرى كان على أســاس النوع الجنسى gender، كما نقرأ فى التصدير الذى كتبته لروايتها الطويلة، كانت تقول: إن النثــر «الأنثوي» لا يجب أن يهتم بعلامات الترقيم؛ لأنه يجب أن يسير من نقطة إلى أخرى دون عوائق توقف تدفقه، أو موانع تعرقل سيره» (٤٣١). كانت «ريتشاردســن» تســتخدم علامات الترقيــم دون انتظام؛ لأنها كانت تســتخدمها دون وعى منها؛ أو بســبب أنها وهى تكتب تتجاهل تلك العلامات التى يســتخدمها الكُتّاب منذ آلاف الســنين» (٤٣١)، وهى - من ثم - أقرب ما تكون إلى طبيعتها الحرة فى التعبير. وقد أمعنت «ريتشاردســن» فى اســتخدام هذه الاستراتيجية إمعانًا وصل بها إلى حد التطرف، وخاصة: فى كتابيها اللذين صدرا لها فى عام (١٩١٩) وكان الأول بعنوان: «النفــق»، والثانى بعنوان: «الفترة الفاصلة»، وفيهما تتابع بدايات وجود «ميريام» فى «لندن»، وحياتها هناك، ومصابها فى انتحار أمها، وانغماسها بعد ذلك فيما ألهاها عن نفسها من عمل أو فراغ، تجعل القارئ يرصد تغيرًا فى نبرة وعيها بنفسها. وإذا عرفنا أن كتاب «الفترة الفاصلة» قد صدر فى حلقات فى مجلة: «اللتل ريفيو» فى عام (١٩١٩)، متزامنًا مع الحلقات التى تُنشر من رواية «يولِسيز»، عرفنا أن «ريتشاردسن» ربما توقعت - بشيء من المنطق - أن يستقبل قراؤها من ذلك الجيل الذى يقبل على قراءة كتاب الطليعة مــن أمثالها، تجاربها فى اللغة، وابتداعاتها الكتابة «الجرافية». ولكن أملها خاب؛ لم يقبل على قراءة كتبها إلا عدد قليل من القراء، ولم يســتطع التواصل مع تجربة «ميريام»أو تجارب «ميريام»إلا عدد أقل، وذلك الأســلوب الغريب المتغير الذى يعبر عن حوارها مع نفســها، لم يستجب لأسلوبها حتى أكثر الكتاب ثقافة مثل: «وولف»و «كاثرين مانسفيلد»، وكانتا كاتبتين وناقدتين تفهمان فى النثر التجريبى (وسوف نتناول «وولف» و «مانسفيلد» واستجابتيهما لتصوير «ريتشاردسن» للوعى الأنثوى فى الفصل التالى لهذا الفصل).

لم تحقق رواية «رحلة حــج» ربحًا لصاحبتها، ولم يُبع منها على مدى تاريخها الذى امتــد لعقدين كرواية مطبوعة عددًا معقولا، بل ظــل ناشروها الإنجليز والأمريكيون يبحثون خــلال العشرينيات عن ما يعوضهم عن تكاليف الطبع من خلال بيع ما تبقى

من النسـخ، وعندما صدرت الطبعة المجمعة التـي أصر محرورها على إضافة علامات الترقيم إلى متنها، وعلى رد النص إلى الفقرات والفواصل والوقفات كما هو شأن السرد التقليدي، أنشـأت «ريتشاردسـن» تشـكو من الإخفاق، وأقرت بهزيمتها وإجهاض محاولتها فى إخراج ما أسمته: «النثر الأنثوي»، وأن هذه المحاولة إنما انتهت بها إلى «فوضى نصية لم تلق من جرائها إلا التأنيب واللوم» (٤٣٢). ولقد سـعى «جيمس جويس» إلى ما سعت إليه «ريتشاردسن»فى الجزء الأخير من روايته التى أسماها: «يوليسيز»، ولاقت محاولاته بعض النجاح، وشـيئًا من الشـهرة، ولم تنل ما نالته "ريتشاردسـن"من اتهام وتأنيب.

الدراما والحياة

أعلن الشاعر الأمريكى «إزرا باوند» فى عام (١٩١٤)، وهو يكتب مراجعة نقدية لرواية «الدبلنيون» أو «أهل دبلن» يقول: «أعتقد أنى ألمس مرحلة جديدة فى أعمال السيد «جويس» (ديمنغ، ١٩٧٠)، واسـتمر الرجل يقول: «إن السـيد «جويس» يكتب نثرًا مرهقًا رغم صفائه، فهو يتناول الأمور الذاتية، ولكنه يقدمها إلى قارئه بشيء من الصفاء والإيجاز، كأنه يقدم إليهم قاطرات السكك الحديدية أو يشرح لهم خصائص البنائين». ركز «باوند» على «صفاء» لغة «جويس»، وكان «باوند»ـ خلال السنوات القليلة التالية ـ كثيرًا ما يردد وجوب توافر هذه الخاصية فى الكتابة النثرية، والحق أن بعض النقاد أقروا بوجود هذه الخصيصة أيضًا فى رواية «رحلة حج»، فقد كان الكاتبان الروائيان يمتحان من معين واحد، وكان الكاتبان يكتبان ما كان يُسـمى «الواقعية الجديدة» التى انبثقت عن «التصويرية»، وأحيانًا يسمونها «المدرسة الوصفية». وسوف نرى فى صفحات هذا الكتاب كيف كانت تجارب «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن»فى مجال النثر تُستخدم من قبـل النقاد لتعريف التجارب الأوليـة فيما بعد. ولم يكن «باوند»هنا اسـتثناءً من القاعـدة، فقد راح يؤكد على الدقـة الوصفية التى امتازت بهـا واقعية «جويس»، فى الوقت نفسـه راح يقلل من شـأن تلك الجوانب التى كانت تنهـض نقيضًا على تلك الدقة الشكلية. كان «جويس» من أنصار الشـكلية الحداثية، وكان «باوند»يعترف بأن «جويس» من الشـكليين الحداثيين، وكان «باوند» يقدم الدليل من اقتباس شـهير على لسان «ستيفن ديدالس» حين أعلن عن موضوعيته الجمالية فى نهاية رواية «صورة الفنان فى شبابه»، والتى نشرها فيما بعد فى العام نفسه فى مجلة «الإجويست» أو «الأناني» بدعوة من «باوند» الذى كان يقوم على تحريرها فى ذلك الوقت، لكن ليس من المفيد أن نتناول

الرواية بوصفها بيانًا يفصح فيه «چويس» عن نظرياته الجمالية، فالرواية لوحة ساخرة في رفق، تسخر من الفنان في شبابه، وتكشف عن مواقف تخلص «چويس» منها، وأهداف راح يتطلع إليها ويريد تحقيقها، حتى عندما كان «چويس» طالبًا في الجامعة لم يكن يؤمن بفصل الفن عن الحياة بالطريقة التي يراها القارئ عند «ستيفن» بطل رواية «صورة الفنان في شبابه»، وكما يحِن إليها «ستيفن» في رواية «يولِسيز» بشيء من السخرية والشوق في آن. كان «جويس» يؤمن بنظرية الفن للفن، وعّبر عن هذا الإيمان في آراء ضمنها بحث له بعنوان: «الدراما والحياة» ألقاه في مؤتمر رعته الجمعية الأدبية التاريخية في جامعة «دبلن» في عام (١٩٠٠)، وبسببه اتُهِم بأنه يدعم مبدأ «الفن للفن»، وكانت هذه الآراء تصطدم مع أية عقائد جمالية ضيقة، فقد كان «چويس» يرفض أن يكون للفن هدف أخلاقي، وكان يقول: إن زعم المحب للجمال بأن الجمال هو الهدف الأسمى للفن، زعم باطل أيضًا، فهدف الفن هو «الحقيقة»، والحقيقة تجرى لا على أساس الأخلاق ولا على أساس الجمال (رغم أن الفن عندما يتعامل مع الحقيقة يحقق الجمال أيضًا). إن الفن ــ في الواقع ــ يلحقه التشويه والاضطراب عندما يصر الكاتب على إشباع نوازعه الدينية والأخلاقية والجمالية وحتى نوازعه المثالية»(مقالات سياسية ونقدية حسب المناسبات: ٢٧)، ويصبح في وضع يتضاد مع حقيقة الأزمنة الحديثة، وينكفئ إلى قيم عصر مضى. يزعم «چويس» أن الفنان الحداثي منوط بتصوير الحياة كما هي، بما تنطوى عليه من واقع موحش، وابتذال صريح، وعليه واجب السعي إلى التماس العناصر الدرامية كما هي في واقع العالم الشائع، ومفرداته المألوفة، بدلاً من محاولة ابتداعه على هامش الأساطير المزيفة، ويستمر قائلاً:

> هل يعرض الكاتب الحياة ــ الحياة الحقيقية ــ على خشبة المسرح؟ ... أعني: هل يعرض لنا نماذج من الحياة نفسها التي تحدث في الواقع؟ أعتقد أن الواقع قد يدلنا على مقياس نقيس به الحياة في الدراما؛ فأكثر الأشياء صلة بالمألوف والعادي، وأقرب الأحياء للموات، قد يلعب دورًا في دراما كبيرة ... نحن علينا أن نقبل بالحياة كما نراها أمام أعيننا، حياة الرجال والنساء أنفسهم الذين نقابلهم في العالم الواقعي، لا كما نقرأ عنهم في عالم الخيال؛ فالكوميديا البشرية الكبيرة التي نشترك فيها جميعًا كلٌ بنصيب، تتسع للفنان الحقيقي، ترحب به اليوم كما رحبت به بالأمس، وكما رحبت به في الماضي السحيق (٢٨).

وفى معرض حديثه عن دور «العادى أو المألوف» فى الفن يريد «چويس» أن يقنعنا بأنه هو نفسه جزء من نموذج أوروبى يعتمد الواقعية الأدبية التى جسدها بطلاها التوأمان: «جوستاف فلوبير» (١٨٢١ - ١٨٨٠)، و «هنرك إبسن» (١٨٢٨ - ١٩٠٦)، هذا النموذج الذى يجتمع فيه التصوير الموضوعى للحياة الموغلة فى العادية ببنية أدبية فنية على مستوى الشكل و «الصنعة». كانت شكلية «فلوبير» و «إبسن» (بالإضافة إلى شكلية «هنرى جيمس» نفسه) مصدر الإلهام الرئيسى فى الواقعية الحداثية التى تبناها كثير من كتَّاب العقدين الأول والثانى من القرن العشرين، ومنهم «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، فى مواجهة الواقعية المادية التى كانت شائعة فى كتابات آخرين مثل: «هـ. ج. ولز» أو «آرنولد بنِت». ماذا أخذ «چويس» عن «فلوبير» و «جيمس» و «إبسن» فيما يتصل بـ: «الدراما والحياة»؟ أخذ عنهم مبدأ مهمًا، وهو أن الأحداث الصغيرة التافهة فى حياة الفرد الحديثة يمكن أن تكشف عن الجوهر الأرحب للوجود الذى يراه الجميع، بشرط أن تقع فى يد فنان يستخدم أدوات فنه باقتدار فى التصوير والبناء. يؤكد «چويس» أن الهدف الحق للدراما الأدبية لم يكن فى الماضى إلا سعيًا إلى الإمساك بماهية هذا الجوهر أو الروح التى تسكن الواقع المعيش.

هنا يجدر بنا أن نزعم أن «چويس» حين يركز على «الدراما» لا يجب أن نفهم تركيزه فهمًا حرفيًا مغرقًا فى الحرفية، والحق أن المنحى الدرامى شائع فى كتاباته الباكرة التى تأثر فيها بـ: «إبسن»، ولكن يبدو أن «چويس» لم تكن تعنيه «الدراما المسرحية» كما هي، وإنما ما كان يعنيه هو الفن الدرامي، أو قل: فن يقدر على كشف ما يصفه هو بعبارة: «القوانين الأساسية» التى ينبنى عليها الوجود (٢٤). إنه يعلن أن «المجتمع البشرى يجسد القوانين الثابتة التى تقع تحت السطح، القوانين الدائمة التى تغطيها أهواؤنا ونزواتنا وظروفنا نحن الرجال والنساء الذين نحيا فى هذا العالم(٢٣)؛ فبينما يتخصص الأدب - كما يقول - (ويبدو هنا أنه يعنى ضربًا من الواقعية التقليدية) فى تصوير تلك الأنماط والأحداث العابرة، فإن موضوع الدراما هو ما يقع فيما وراء ذلك، يقول:

> أفهم الدراما على أنها التفاعل بين العواطف فى الطريق إلى تصوير الحقيقة؛ فالدراما نضال، تطور، حركة فى اتجاه كل ما يكشف عن الجوهر، وعن الحقيقة، وهى موجودة حتى قبل أن تتخذ شكل البنية، موجودة بشكل

مســتقل؛ وهى موجودة حتى دون أن يحكمها مشــهد أو مسرح. وقد أذهب بعيدًا فأقول: منذ بدء الخليقة، منذ ظهور البشر على مسرح الحياة، يشعر الناس أن هناك روحًا ترفرف فى عالمهم، أو تخفق حولهم، والوعى بها موجود وإن يكن الغموض جوهره، يريدون الوقوف على كنهها، ومعرفة حقيقتها، واســتكناه جوهرها، يتطلعون إلى الوصول إلى الســر، ووضع أيديهم على الحقيقة؛ شيء يتحرك مــع الهواء، يتجول مع ذارتــه، ربما لا يتبدل كثــيرًا، ولا يبرح الرؤى والخيــالات، ولن يبرحها حتى تُطوى الســماء كطى الســجل للكتب (٢٥).

هذه الروح التى يتحدث عنها «چويس» هى التى سعت إليها أشكالٌ متعددة من الفنون لتصويرها (المسرحية الأخلاقية، ومسرحيات الغموض، والباليه، والبانتومايم، والأوبرا)، ولم ينجح فى الإمســاك بخيوط منها إلا فن الدراما (ونعتقد أنه يعنى المسرح الدرامي)، وهذا لا يعنى أن الفنون الأخرى أخفقت، فالحق أن «چويس» يبدو أنه يريد أن يقول: إن شكل الفن الدرامى المناسب يتغير مع الظروف، يتغير باستمرار؛ ففى بعض الأحيان تجد فيه «الروح» مأوى لها، فى هذا الشــكل أو ذاك، وفى أحيان أخرى تهجره، وتتركه كالطلل الفارغ. يرى «چويس» أن الدراما قد تتخذ أشكالا متعددة،ولتتخذ ما شاء لها من أشــكال، شريطة أن لا تكون هذه الأشكال مفتعلة أو متعسفة أو موغلة فى التقليد» (٢٥)، وشريطة ألا تثبت شفراتها التى تستخدمها فى التمثيل على معيار ثابت. وهو يعتقد ـ مثلاً ـ أن الدراما الإغريقية قد اســتنفدت أغراضها (٢٣). فإذا اســتطاع الأدب عمومًا أن ينفض عن نفســه قيود الماضي، وأغلال العرف، فليس من شــك فى أن الدراما ســتكون الشكل الفنى الذى يشيع فى الحياة الحديثة. يقول بالحرف: «سوف تدخل الدراما ميدان القتال، وســتقود الحرب بين القديم والجديد، بين النقل والعقل، بــين التقاليد والأعراف المتوارثة، شريطة أن تعرف الدراما قيمتها، وتثق فى قدراتها كل الثقة» (٢٥)، ثم يقول وكأنه يوجز عقيدة جمالية أوشك أن يصل فيها إلى التطرف حين جمع بين نوعين من الفن يظهر أنهما متمايزان فى هذا المقال، وهما الدراما والأدب.

بــدأ «چويس» يكتب روايــة «أهالى دبلن» فى عــام (١٩٠٤)، وكان يصفها بأنها «سلســلة من الابتهــالات» من خلالها كان ينــوى «تخليص الروح من ذلك الشــلل النصفى الذى يعتبره الكثيرون متجسدًا فى المدينة» (خطابات جيمس چويس ١: ٥٥).

شرع يرســم صورة يشرح فيها لحظات مختصرة (أو لحظات إخفــاق) مر فيها بتجربة التعــرف على الروح، أو مــا كان يَعُده ضربًا من «التجلي» منبثقًــا من حوادث عرضية التقطهــا من مجرى الحياة اليومية، توفر هذه الحوادث المختصرة دليلا باكرًا على ســعى «چويس» إلى تناول موضوع «الدراما والحياة» فى فنه الذى يكتبه،فى الوقت نفســه كان «چويس» يكتب رواية «أهالى دبلن»، وكان يسعى إلى تقديم سيرة لحياته الفنية الباكرة، ولطموحاتــه الفنية الأولى، وعزوفه عن التحجر والعقم اللذين أصابا الحياة فى «دبلن» فى رواية بعنوان: «ستيفن البطل». على أن هذه «الإسكتشات» ربما أثارت عند «چويس» شجونًا لم تستطع روايته التى تتناول سيرة حياته أن تثيرها، كتب يقول لأخ لــه يُدعى «ستانزلاوس»: «أخشــى ألا أتمكن من الانتهاء من روايتى إلا بعد جهد جهيد وزمن طويل؛ فأنــا لا أرضى عن الكثير مما كتبت، ولا أعرف كيف أســتمر فى وصف طبيعة «ســتيفن»، كيف أصف طبيعته رغم كرهى لــه؟ (إلمان، ١٩٨٢، ٧١).كانت الإجابة متاحة فى تلك الواقعية الصريحة التى صورها فى تلك «الإسكتشات» المختصرة، والتى قال عنها «چويس»: إنها مكتوبة بأســلوب فيه دناءة مقصودة، وقناعة بأنه رجل شديد البأس، لديه الجرأة على تبديل حديث النفس، وأكثر من هذا: لديه الجرأة على تشويه ما رأى وما سمع" (خطابات جيمس جويس، الجزء الثاني: ١٣٤).

لحظة الكشف:

منتج أبدعه شــاب يعرف علم الجمال حق المعرفة، وعندما اشتد ساعده كفنان ناضج شرع يسْخَرُ، فى أول استخدامه لمصطلح «لحظة الكشف» وصف«چويس» اللوحات التى دونها فى كراســته واصفًا الحياة فى «دبلن» التى كتبها فى بدايات العقد الأول من القرن العشرين، حيث أعلن لأخيه «ستانســلوس» أن «لحظة الكشف» هذه قد كشفت عن «أهمية الأشــياء التافهة» (إلمان، ١٩٨٢ : ٦٩)، وهو يخلع القيمة على أكثر الأشياء شيوعًا، وفى أحيان أخرى - رغم كل شيء - كان يقدم تجربة «لحظة الكشف» وكأنها تصدر من النقيض المباشر لها، تجلٍ جمالى مجرد أحرى منه أن يكون شــيئًا شائعًا أو حادثة من حوادث الحياة التى نحياها كل يوم. وقد اســتطاع «چويس» أن يمثل هذا الغموض عندما كتب «ستيفن البطل» وهو عنوان المســودة الأولى لرواية: «صورة الفنان فى شبابه»، وعندما

راح «ستيفن» يقول: «لحظة الكشف» معناها التجلى الروحى المفاجئ، سواء فى ابتذال الحديث أو فى الإيماء أو فى فترة لا يمكن محوها من الذاكرة نفسها. وكان يعتقد بأن رجال الأدب أحق من غيرهم بتسجيل هذه النوبات الروحية بكثير من الاهتمام والعناية؛ لأنها - فى رأيهم - لحظات غاية فى الأهمية وأكثرها عرضة للاندثار، وقد اقتنص «جويس» عددًا كبيرًا من هذه اللحظات الكشفية النادرة فى كراسة كان يحملها دائمًا بين عامى (١٩٠٢) و (١٩٠٤)، مما أحنق عليه بعضًا من زملائه ورفقائه الذين وجدوا أنفسهم موضوعًا من موضوعات تلك المدونات اللحظية. وقد ظهرت من هذه الأفكار المقتنصة ثلاث عشرة فكرة فى رواية «ستيفن البطل» واثنى عشرة منها فى رواية «صورة الفنان فى شبابه» وأربع منها فى رواية «يولِسيز»، رغم أننا نقرأ أن «ستيفن» نفسه يسخر من فكرة اللحظة الكشفية ويَعُدها مثالا على مجرد مزاعم أو ادعاءات جمالية باكرة لا معنى لها. ظل «جويس» يظن أن لهذه اللحظات الكشفية أهمية بوصفها أداة فنية تعينه على التفكير فى موضوع الرواية؛ خاصة: تلك المبنية على الحوادث والحكايات المتفرقة مما هو أساس فى بناء روايات مثل: «صورة الفنان» و«يولِسيز» و «مأتم فِنِجانز»، وأيضًا فى التوتر الذى تكشف عنه، ما يمكن أن يشيع فى أعمال «جويس» كلها، التوتر بين الجذور المادية والجذور المجردة للإبداع الفني.

في عام (١٩٠٧) بدأ «جويس» يعيد كتابة رواية «ستيفن هيرو» أو «ستيفن البطل»، واختار لها عنوان «صورة الفنان فى شبابه»، وجاءت النسخة الجديدة مختلفة أشد الاختلاف فى المنهج والأسلوب، فقد قلل فيها من المنظور السردى فجعله من نصيب شخصية البطل التى جاءت أقرب ما تكون إلى البطل المركزى الذى نراه فى كتب السيرة الذاتية، بدلا من ذلك الراوى العليم، المطلع على كل شيء، كما جاءت الرواية فى صورتها الجديدة أكثر اقتصادًا فى التفاصيل، بمعنى أن الاقتصاد قد وقع على الأحداث والمشاهد التى تقع خارج عالم البطل؛ لأن الراوى يرى أن المشاهد والأحداث التى لا تمر بخبرة البطل «ستيفن» نفسه لا يمكن للقارئ أن يستوعبها، ولا أن يصل إليها فهمه. ومن المفارقات الغريبة أن «صورة الفنان فى شبابه» التى كتبها «جويس» الذى أصبح يُعرف بقدرته على التحكم فى أدواته الفنية، رفضها «إدوارد جارنت» القارئ نفسه الذى قَبِل نشر «أسقف مدبية» مع «دكورث»، رفض «صورة الفنان فى شبابه»

لأنهــا رواية ـ كما يقول ـ «تمعــن فى الثرثرة، وتضرب عرض الحائط بالأشــكال الفنية المتعارف عليها، رواية جامحــة لا تعرف الحدود» (دمنغ، ١٩٧٠: ٨١). فى ذلك الزمن كان وصفها بأنها لا تعرف الحدود، وأنها تضرب عرض الحائط بالتقاليد الفنية المتعارف عليهــا قدحًا فى قيمتهــا، ولكنه كان يقول: «إن الرواية كانــت تحتاج إلى بعض الوقت والجهد حتى يتم لها النضج، وحتى يقوم لهــا الهيكل الفنى الخليق بأديب محترف يمتاز بعقل وخيــال فنان حقيقي». إلى أن قال عن الصفحات الأخـيرة التى رأينا فيها كيف كان البطل «ســتيفن ديدالوس» يحدث نفســه فى دفتر يومياتــه: «إن الكتابة هنا تفتقر إلى التماســك، والأفكار كأنها موزعة على غير انتظام، والكلمات والأفكار تســقط على ذهن القارئ مثلما تســقط صواريخ منطفئة افتقدت التأثــير» (ديمنغ، ١٩٧٠: ٨١).

تجــرى افتتاحية رواية «صورة الفنان فى شــبابه» على النحو التــالي: «فى يوم من الأيام وفى زمــن جميل غاية الجمال كانت هناك بقرة جميلة صغيرة تختال فى مشــيها على الطريق تســمى «موكو»، وهذه البقرة الصغيرة الجميلة التى كانت تختال فى مشيها على الطريق قابلت صبيًا صغيرًا جميلًا يُســمى «تاكو الصغير» ... دشنت هذه الافتتاحية لأسلوب جديد فى الكتابة الروائية، أحس بذلك القارئ إحساسًــا لا يتيح مجالا للشــك (صورة الفنان فى شــبابه: ٥). كشف هذا الأسلوب أيضًا عن أن «چويس» لم يكن يريد أن يبرح الواقعيــة الأدبية، ولكنه كان يريد أن يطرح الواقعيــة الأدبية على منهاجه الجديد. وقد رأينا كيف ســعت «ريتشاردسن» إلى أن تسجل بالكلمات مشــاعرها حيال الواقع من خلال ما يمر بــه عقلها، ها هو «چويس» يفعل الشيء نفســه، ولكن «چويس» يمنح اللغة اهتمامًا خاصًــا، يعتمد عليها فى تصوير الانطباعات أكثــر مما يعتمد على العقل، وعنده أن الانطباعات إنما تنشئها اللغة فى المقام الأول، وتتأثر بطرق شتى بأشكال شتى من الخطاب والحيل البلاغية. من هنا جاءت العلاقة بين اللغة والوعى هشة رغم اعتماد كليهما على الآخر، ومن هنا أيضًا رأينا محاكاة الأســاليب الأدبية والثقافية على أشــدها فى روايتى «يولِســيز» و«فيناجنز ويك». ما الذى يجعل افتتاحية رواية «صورة الفنان فى شــبابه» مدهشة إلى هذا الحد؟ من سماتها التى تجعلها مدهشة إلى هذا الحد أن «چويس» يعرض علينا لغة بطله «ستيفن» التى تتســق مع سنه، إن «چويس» يستخدم المفردات التى يســتخدمها الأطفال حين يتحدثون. وعندما يكبر «ستيفن» فإن الأسلوب يتغير أيضًا، ينتقل الأسلوب مع انتقال البطل من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية تالية (تأتى

اللغة مفعمة بالخبرة ومزدانة بالصور ومحملة بالعواطف بعد أن يقرأ ـ مثلا ـ شـيئًا من آداب الرومانسـيين، عابس متجهم غريب الأطوار بعد أن يسـتمع إلى الأب «آرنال» وهو يلقى خطبة يحذر المصلين فيها من غضب الرب والجحيم، وتفيض نفسه بالمشاعر الإنسانية الطاهرة، وتمتلئ جوانحه بالغبطة حين يتعمق إحساسه بالجمال، ويمتلئ خياله بمعانيه. نلمس هذه التقلبات وغيرها فى حديث «ميريام» إلى نفسها (سخرت «ڤرچينيا وولف» فى قراءة لها لرواية زميلتها «دوروثى ريتشاردسن»بعنوان: «الأضواء المتلألئة» فى عام (١٩٢٣) تقول: «حتى لو جثا رجلٌ على ركبتيه، أو وقع ميتًا عند أقدام «ميريام»، فإن إحساسـها قد لا يتعدى تأثرها بظل الرجل الجاثم، أو ظل الجسـد المتداعي، وهو جزء يسـير من التجربة(المقالات ٣: ٣٦٥-٨). ولكن «چويس» لا يقلل من سـلطة المؤلف على حساب وجهة نظر محدودة كما تفعل «ريتشاردسن»، وعندما يتجاوز القارئ السـطور الافتتاحية فى الرواية فإن الذى يتولى مسئولية الأحداث بعد ذلك هو الراوى الذى يتحدث بالضمير الغائب، والذى تزداد المفارقة مع وجوده. يسـتخدم «چويس» الخطاب الحر غير المباشر، وهو خطاب تزداد معه المفارقة، ويظهر معه الصوت المزدوج، وهنا يظهر «سـتيفن»، ذلك الطالب الجامعي، وهو يعظ زملاءه بمبادئه الجمالية، معتزًا بآرائه، وأكثر تعاليًا منه وهو يكتب الصفحات الختامية فى يومياته تلك، عندما نرى كيف يتحول السرد إلى ضرب من الحوار الأحادى الداخلى المباشر. قارن ـ مثلا ـ ذلك الحوار الذى جرى بين «سـتيفن» و»كرانلي» حول رفضه حضـور اعتراف عيد الفصح، وهو حوار يسـتغرق عشر صفحات من الخطاب الحر غير المباشر، بالفقرة التى يلخص فيها «ستيفن» ذلك الحوار فى ضمير المتكلم الأول. فى الحوار الأول نقرأ إعلان «ستيفن» عن اسـتقلاله الفني، وهو إعلان مفعم بالثقة فى النفس وممتلئ بالخيلاء، اقرأ: «سأعبر عن نفسى بشكل ما من الحياة أو شـكل ما من الفن بأقصى ما أستطيع من الحرية، وبأقصى ما أستطيع من الإحاطة بجميع جوانب المشكلة، ولن أستخدم فى الدفاع عن نفسى غير تلك الأسلحة التى ارتضيتها لنفسي، ألا وهى أسلحة الصمت والعزلة والمكر». فى تلك اللحظة نجد أن حديث «كرانلي» يحبط هذا الحماس، فحديث «كرانلي» حديث مشـفق ولكنه مفعم بالسـخرية، يقول: «المكر يا رجل! أن تمكر؟ أنت أيها الشـاعر المسكين، أنت!» (صورة الفنان: ٢٠٨). وفى الحوار الثانى يسـجل كما يقول: «حديثًا طويلا مع «كرانلي» حول موضوعي تصل بالتمرد.»كان قد عاد إلى هدوئه القديم. وأنا عدت إلى

هدوئى ورقتي» (صورة الفنان، ٢٠٩). إن «ستيفن» يملؤه العُجْبُ، ولكنه عُجْبٌ لم يصل إلى مرحلة النضج، يظهر أكثر ما يظهر فى طريقته فى السرد، ربما أكثر من ظهوره فى التفاعل مع شخص آخر. فى الوقت نفسه تفتقر رواية «رحلة حج» إلى عنصر المفارقة هذا، جزئيًا لأن «ريتشاردسن» أكثر فهمًا للأنا الأخرى التى تسكن داخلها، وأيضًا لأن السرد يمر بعملية تصفية أو تنقية من خلال وعى «ميريام» ومن ثم لا يتمكن القارئ من الوصول إلى المنظور الخارجى الذى منه يستطيع أن يطل على الشخصيات الأخرى التى تتصل بها.

إن « جويس» لا يمل من الزعم بأن أدبه يتطور باستمرار منذ أن نشر رواية «أهالى دبلن»، إنه يقول بالحرف»: «إن أدبه يتقدم باستمرار» (بيجا، ١٩٩٢: ٣١)، وهو يزعم أنه يريد أن يتجاوز حدود الشكل الفنى لعله يلتقط دراما الحياة. كان «جويس» يتطور جماليًا - كما يقول - خلال العشريات من القرن العشرين، وهى الفترة التى أطل فيها على يفاعته فى رواية «صورة الفنان فى شبابه» بشيء من الموضوعية المنطوية على مفارقة واضحة، ثم تطورت أفكاره التى طرحها فى مقال «دراما الحياة»، وهو تطور توحى به - وبشيء من الإثارة - محاضرتان بعنوان: «الواقعية والمثالية فى الأدب الإنجليزي» ألقاهما «جويس»فى «تريست» فى عام (١٩١٢)، ركزتا أكثر ما ركزتا على «دانيال ديفو» و«وليام بليك». فى تلك المحاضرتين راح «جويس» يفرق مرة أخرى بين عوالم الرواية النسبية، وإمكاناتها الكامنة، والخيال الشعري، وفى نيته أن يجمع بينهما هذه المرة. فهو حين يصف«ديفو» بأنه «أبو الرواية الإنجليزية»، وأنه أول كاتب «يبدع دون أن تكون أمامه نماذج يحتذيها، وأن إبداعاته كانت مفعمة بحب الوطن والحس القومي، وأنه استطاع أن يعثر على الشكل الفنى الذى يرتضيه لنفسه دون سالف يحتذيه أو سابق يقلده (مقالات فى السياسة والنقد حسب المناسبات: ١٦٤)، فإنه يرسم صورة لنفسه، كما يفعل حين رسم صورة نفسه فى بطله «ستيفن» فى رواية «صورة الفنان فى شبابه»، وهو بطل فيه من «إبسن»وفيه من «فلوبير». إنه يتبع هنا منهجًا فنيًا يتكئ على واقعية دقيقة خاطفة فى دقتها وصادمة فى وضوحها العنيف. على أن منهج «ديفو» الأدبى ينتهى إلى حدوده التى يعرفها «جويس»؛ لأن «ديفو» يهمل الجانب الروحى فى الإنسان إهمالا. فى حين حقق «بليك» ما يريده «جويس» حين تجاوز بمثاليته الصوفية حدود الواقع والمألوف، وحين رفض حدود المكان والزمان، وحين سمح لنفسه بالانتقال «من الصغير إلى الكبير» كما

يقـــول، ومن قطرة دم إلى الكون المليء بالنجـــوم» (١٨٢). ركز «چويس» على الإدراك البشري، وركز أيضًا على الشـكل الفني، وركز على مآســـي الحيـــاة اليومية وهزلياتها، وقوانين الوجود الإنسانى الأساســـية، وركز على الواقعية السينمائية الخاطفة، والتوافق الخـــلاق، وعلى الفنان بوصفه كاتبًا لا يعتريه الملل» (١٦٦) وعلى الفنان بوصفه عبقرية محملة برؤية ما ورسالة ما، ومن هنا بدأ مشروعه التالي: «يولِسيز».

الأسطورة والحديث

عندمـــا نمعن النظـــر فى الأفكار والتصـــورات التى تضطرب فى عقل «ســـتيفن ديدالس» فى البداية ثم «ليوبولـــد بلوم» بعد ذلك خلال يوم واحد من أيامه فى «دبلن» نتساءل: ما أكثر الأمور التى صدمت قراء رواية «يولِسيز» الأوائل؟ الإجابة هى أن أهم ما يميز الرواية هى واقعيتها الموســـوعية والمباشرة فى الوقت نفسه. يقول «باوند»: «إنها رواية واقعية بامتياز» (٢٦٦)، ثم يواصل: «يولِســـيز» ليست كتابًا من هذه الكتب التى تستحوز على إعجاب كل من هب ودب، ولكنها كتاب من هذه الكتب التى يهفو إليها قلـــب الكاتب الجاد ... الذى يتوق إلى قراءتها لكى تكون لديه فكرة واضحة عن تطور فننـــا الروائي» (ديمنغ، ١٩٧٠: ٢٦٦). ولكن «باوند» لم يكن يقصد الواقعية التقليدية التى نعرفها، ولكنـــه كان يقصد واقعية تتجاوز حدود المطلـــوب من قصة ما، واقعية تركز - بدلا من أى شيء - على تمثيل الحياة تمثيلاً فعليًا، تمثيلا يقترب من حدود التصوير الفوتوغرافى من خلال تقنية أدبية صارمة فى التمثيل. على أن قراء النص الذى صدر فى عام (١٩٢٢)، والذى حُذفـــت منه العناوين الهومرية الأصلية فى الفصول التى نشرتها مجلة «لتل ريفيو» فى حلقات متتابعة، فظهرت الرواية كأنها تتكئ إلى تقنية تغرق القارئ فى تفاصيل تتفاقم مع كل صفحة. قرأها فى ذلك الوقت «آرنولد بينت» وأعلن أن رواية «يولِســـيز» إما أنها: «رواية تدفعك إلى الضجر بســـبب ما تمتلئ به من تفاصيل كثيرة» (ديمنغ، ١٩٧٠: ٢١٩)، أو أن الرواية سببت لـــه صدمة من نوع ما فقرر التوقف عن قراءتها. كان نقده للرواية مزيجًا من المدح والتقريظ، وكان فى ذلك شيء من المبالغة، وفى آخر المقال أكد أن ذلك ما كان يشعر به تجاه «جيمس چويس» نفسه (٢١٩).

لم يلتفت أحد إلى البنية الأسطورية التى تتكئ على «أوديسية» «هوميروس» إلى أن ســـمع الناس تلك المحاضرة وقرأوا المقال الذى ظهر فى مجلة «النقد الفرنسى الجديد La

Nouvelle Revue Française» فى عدد أبريل (١٩٢٢)[٥] بقلم الكاتب الفرنسى «فاليرى لاربو». كان «لاربو» ناقدًا فرنسيًا عتيدًا يحسن قراءة الأدب، قرأ «يولِسيز» وكتب عنها، وتحدث مع «چويس» بشأنها، ومن قولـه وهو يعدد أبعادها الأسطورية والرمزية:

> نوشك أن نكتشف، أو قل: نتوقع أن نكتشف رموزًا، وتصميمًا بنائيًا، وخطة عمل، فيما يبدو أمامنا الآن من البداية زخمًا مضطربًا وذكيًا من التدوينات، والعبارات القصيرة والمعلومات الكثيرة، والأفكار العميقة، والتهويمات الحائرة، والصور البديعة، والسخافات الجميلة، والمواقف الضاحكة والصور الدرامية؛ ونوشك أن نقر بأننا أمام كتاب مغرق فى التعقيد أكثر مما كنا نظن فى البداية، وأن كل شيء كان يبدو متعسفًا فى البداية، وأحيانًا مبالغًا فيه، أو مقصودًا، ووراءه تفكير عميق، وقصـد لا ريب فيه؛ باختصار: نحن أمام كتاب يمكن أن نقول: لـه مفتاح.

«مفتـاح» هذا الكتاب هو ملحمة «الأوديسـية» التى ألفهـا «هوميروس»، فقد انطلقت الفصول الثمانية عشر التى تألفت منها الرواية من وحى مغامرات «يولِسـيز» بعد عودته من معركة طروادة، ويقول «لاربو» مؤكدًا: إن القارئ المتفحص يستشـعر هذا التطابق الواضح، ويلحظ تحويل رحلة «بلوم» المطروحة فى سلسلة من الحكايات فى شوارع وأماكن فى «دبلن» أوائل القرن العشرين، وعبر ساعات يوم واحد بليله ونهاره. والقارئ يسـتعرض حيل «چويس» وخيوطه وأبنيته المعقدة، وهو يستعرض ذلك فى سـياق حيل «چويس» وأبنيته سيئة السمعة (حسـب ما نشره «ستيوارت جلبرت» فى مقال بعنوان: «يولِسيز جيمس چويس» فى عام (١٩٣١)، ولكل حكاية عنوان يعكس الحدث المطابق لها، أو يوحى بشخصية من شخصيات «الأوديسية»، ولكن هذا التطابق لا ينطلق من شـخصية واحدة أو حدث واحد، وإنما ينطلق من سلسلة من التطابقات: تطابق فى مكان الحدث وساعة حدوثه، وحركات الجسد، وتطابق فى فن السرد أو فلسفته ولونه وطريقته. يقول «چويس»: «كل مغامرة من هذه المغامرات (أي: كل ساعة، وكل حركة من حركات الجسد، وكل لبنة فى هيكل البناء ككل) لا ينبغى أن تكتفى بالتكيف مع بنيتها الطارئة، وإنما ينبغى أن تكون لها بنيتها الخاصة بها، أو بنيتها المتفردة). هذه البنية

(*) La Nouvelle Revue Française مجلة أدبية نقدية تأسـست فى عـام (١٩٠٩) من قبل جماعة من المفكرين كان فيهم «أندريه جيد» و«جان شـلومبرغر» و«جاك كوبو»، وكان يكتب فيها «أناتول فرانس» و«جان بول سارتر» و«وأندريه مالرو». (المترجم).

المركبة لا شك أثبتت أنها من أهم الأمثلة على جهود «چويس» المغرضة فى التسويق لفنه الصعب، وشهرته الأدبية الخلافية، ولكن «چويس» يندم بعد ذلك لأنه ركز أكثر ما ركز على براعته الفنية فى بناء الرواية. ورغم ذلك كلــه فإن جهود «چويس» تلك ساعدت على إلقاء الضوء على جلال الأســاليب الأدبية التى اســتخدمها، والمحسنات البديعية التى ابتدعها بصورة أكثر تركيزًا فى رواية «صورة الفنان فى شبابه»، والتى استطاع بها أن يقــدم كل حكاية من حكاياته بما تنطوى عليه من موضوع متفرد، وصوت متميز، بدءًا من العناوين الصارخة فى «إيولس» إله الرياح - على سبيل المثال - إلى محاكاة الإيقاعات، وترتيبات الأشكال الموسيقية، والأصوات اللحنية فى «السايرنز» أو: «خالبات اللب»، ومــرورًا بتيار البيــان المتدفق يعبر عن تعصــب قومى لا يلين فى «ســايكلوبس» ذى العين الواحدة التى تتوســط جبهته، إلى مجلة العواطف الرومانسية التى تحتضن أفكار المراهقة «جرترود ماكدونالــد» فى «نوزيكا»، وانتهاءً بتاريخ النثر الإنجليزى فى «ثيران الشمس»، والأداء الكارنيفالى للساحرات «سرسي»، أو النثر المتدفق من الجسد الأنثوى فى «بينلوبي». لم يكن «چويس» يعنى بذلك كلـه استعراضًا لمهاراته الفنية، أو تأكيدًا على ما يتقنه من حيل أســلوبية، ولكنه كان يرى أن ذلك كلـــه كان يتسق مع شكل الحياة الحديثــة، وأن هذه الطرق هى التى تمثلها خير تمثيل. وعندما سُــئل - مثلا - هل الأدب تســجيل لواقع الحياة، أم هو طريق للإبداع الفنى الخالص؟ يُقال إنه أجاب: «بل ينبغى أن يكون الأدب مفعمًا بالحياة» (باور، ١٩٩٩، ٤٣)، ثم إنه اســتمر يقول: «فى رأيى أن هناك أشكالا متعددة للفن مثلما توجد أشكال جديدة للحياة» (٤٥).

وعندما صدرت رواية «يولِســيز» أعلن «ت. س. إليــوت» فى مقال له بعنوان: «يولِســيز: النظام والأسطورة» فى عام (١٩٢٣)، أن الرواية وضعت جنس الرواية كله فى احتمال الانقراض». وقال ما معناه: عندما تقرأ رواية ولا تجد فيها ما تتوقع أن تجده فى فن الرواية الذى تعودت عليه، فإن هذا معناه أن جنس الرواية نفسه باعتباره نوعًا أدبيًا لا يتســق مع أدب الحداثة، وقال بالحرف: «لأن الرواية، بدلا من أن تكون شكلا أدبيًّا، فإنها تصبح مجرد تعبير عن عصر لم يكفر بالشكل كفرًا صريحًا حتى يُقال إنه استغنى عنه ويبحث عن بديل مختلف تمام الاختلاف» (فولكنر، ١٩٨٦: ١٠٣). كان «إليوت» يريد أن يقول: إن العصر الحديث لا يحتاج إلى ضرب من الأدب شــديد الحرص على التمرد على الشــكل، وهو ما يمكن أن يجــده - إذا أراده - فى البنية المتشــابكة التى تقوم عليها

الملحمة كما نعرفها فى «الأوديسـية»، وهى النموذج الذى احتذاه « چويس» حين كتب «يولِسيز». فقد وظف « چويس» الأسطورة،

> وحين وظف الأسـطورة اسـتطاع أن يبتـدع لنا نموذجًا يوفـق بين الأصالة والمعـاصرة، بين القديم والحديث، والحق أن السـيد « چويس» يريد أن يخرج علينا بمنهج أو طريقة فى التعبير يريد لها أن تكون مثالا يُحتذى، وشكلا يُقتدى به من بعده، ولكنه لا يتوقع منهم محاكاته أو تقليده أكثر مما يقلد العالِمِ المعاصر سلفه القديم، أو أكثر مما يقلد العَالِمِ اكتشافات «أينشتين» فى سعيه إلى اكتشافات جديدة كل الجدة، أو أكثر مما يستعين العَالِمِ بنظريات «أينشتين» ليبتدع نظريات جديدة، واكتشـافات مسـتقلة. إنها لا تعدو أن تكون طريقة فى تنظيم الجهد، وترتيب الأوراق، والبحث عن شـكل ومعنى يناسـب مـا دب فى هذا العالم الحديـث من فوضى وعقم لا مثيل لهما ... فبـدلا من المنهج السردي، أصبحنا نعرف ـ بفضل «چويس» ـ المنهج الأسـطوري، والحق أنى لا أكاد أشك فى أن منهج «چويس» الأسطورى خطوة نحو إعادة الثقة بأن هذا العالم الذى نعيش فيه لا يزال يصلح للفن» (١٠٣).

كان «إليـوت» يدافع عن «چويس» الذى اتهمه نفر مـن الذين قرأوا الرواية فور صدورها بأن موهبته مدهشة ولكنها تحتاج إلى النظام والترتيب، واتهموا «يولِسيز» بأنها دعوة إلى الفوضى فى أسـلوبها ونهجها، وأن الموضوع الذى تتناوله ما هو إلا تعبير عن مشاعر متضاربة تجنح إلى التحيز أحيانًا، وإلى الاضطراب أحيانًا أخرى، وتشويه الواقع أحيانًا ثالثة(١٠١). كان ذلك فى واقع الأمر نوعًا من القراءة التى رأيناها حين صدرت رواية «رحلة حج» لـ: «ريتشاردسـن»، وهى قـراءة تنطبق على ما كان يكتبه «إليوت» نفسه أكثر مما تنطبق على «يولِسيز»، ورغم ذلك أصبح تحليل «إليوت» من أكثر تحليلات مـا يُعرف بـ: «الحداثة العليا» تأثيرًا، وأكثرها تعبـيرًا عن الرغبة الجامحة فى البحث عن شكل فنى يتسم بالشمولية والعموم والدوام، على تلك الفوضى المتراكمة التى واكبت الحداثـة. أيضًا كان لهذا التحليل الفضل فى تحويل الانتبـاه عن تلك الرغبة العارمة فى تمزيق العالم والتى شاعت فى كتاب «چويس»، على نحو كانت لـه تداعيات مهمة على اسـتقبال الرواية الحداثية. لقد وصف نقاد «چويـس» الأوائل، بما فيهم «إزرا باوند»، الأدب الذى أنتجه «چويس» بأنه يتسم بالإطناب، والإسراف فى الكلام، والجنوح إلى واقعية وحشـية تحتاج إلى كثير من التهذيب، ولم يتعد نقد «إليوت» ما ذهب إليه أولئك

النقـاد الأوائل، وكل ما فعله «إليوت» هو أنه رد نقودهم إلى نظام النقد الأدبي، وحكم على «يولِسيز» بأنها نموذج فى الدلالة على سـيطرة الفنان على أدواته الفنية، وأن منهج «چويس» فى الكتابة الروائية يمكن مضاهاته بمنهج العلماء فى علومهم.

لم يكن «إليوت» ينقد رواية بالمعنى العـادى للرواية حين قال: إنها تمتلئ بالأمور المضطربة، والأحداث الكثيرة التى يحسـبها القارئ فوضى، ولكنه كان ينقد «ملحمة»، فهو يقول: إن «چويس» قد استبدل الأسـطورة بالسرد، وهو حين استبدل الأسطورة بالسرد نأى بها عن تمثيل واقـع الحياة الحديثة، بل إنه ابتعد عن هذا التصوير عن عمد. كانت مظاهر التمرد على القواعد المسـتقرة التى حفلت بها الرواية ـ فقد احتشدت بها التفاصيل الكثيرة المتراكمة حول الحيـاة الاجتماعية والثقافية وجغرافية المكان فى دبلن عام (١٩٠٤)، وما أثاره ذلك كلـه فى نفوس القراء (ولا يزال يثيره) من صدمة ورهبة ونفور ومرح صاخب وربما من ضجر وسـأم ـ قدخفف من وطأته فى تحليل «إليوت» عظمـة التراث الأوربـى الأدبي، وقدرته على تجـاوز التهميش. والحـق أن تعليقات «چويس» نفسه على الشـكل الأدبى الكلاسـيكى والحديث توحى بأنه كان يتفق مع تأكيد «إليوت» على النظام الذى يتسـم به الأدب الكلاسـيكي، والفوضى التى يتسم بهـا أدب الحداثة، ولكن «چويس» لم يتفق مع «إليـوت» كل الاتفاق، فقد اختلف مع «إليوت» فى وجوب أن يعمل الأدب الكلاسـيكى المنظم على إضفاء النظام على أدب الحداثة الفوضوي، وفى حوار لـه مع «آرثر باور» قال: لقد كان الأدب الكلاسـيكى مهمومًا بأمـور العالم المادى فى ضوء قواعد اللعب فى عصـوره المتباينة، وقد عجز فى الوقت نفسـه عن التعبير عن عالم الذات، وهو العالم الـذى يعتبره «چويس» العنصر المركزى فى تجربة الحياة الحديثة، يقول:

> عنـد التعبير عن دوافع الذات، وهى تيـارات الحياة التى تتحكم فى كل شيء، لا يصبـح للجماعات مكان، فالحياة مشـكلة معقدة، وعنـدى أن تقديمها فى صورة بعيدة عن التعقيـد شيء يبعث على الرضى والبهجـة، ولكن تقديمها فى صـورة بعيدة عن التعقيد منهـج ينتمى إلى العقـل والتفكير لم يعد يرضى العقل الحديث، وهو عقل يهتم أكثر ما يهتـم بالتفاصيل الدقيقة، والتعبيرات الغامضة، والتعقيدات الخفية التى تشـغل الرجل العـادى وتملأ حياته كلها. أريـد أن أقول: إن الفرق بين الأدب الكلاسـيكى والأدب الحديث هو الفرق

> بين الموضوعى والذاتي: فالأدب الكلاسيكى يمثل ضوء النهار للشخصية الإنسانية، بينما نستطيع أن نقول: إن الأدب الحديث مهتم بميل الشمس إلى المغيب، بالشفق، بالعقل السلبى وليس الإيجابى (باور، ١٩٩٩: ٨٥).

كان «چويس» يناقض نفسه، فبينما كان يقر بأن الكاتب ينبغى أن يأخذ العَالَمَيْن (القديم والجديد) فى الحسبان، وكان يقرظ «إليوت» لأنه فعل ذلك ببراعة فائقة فى قصيدته «الأرض الخراب» (١٩٢٢)، كان يؤكد فى الوقت نفسه أن الجانب الخفي، أو اللاوعى فى العالم الحديث هو الأكثر إثارة (٨٧). وكان يجادل بأن «إبسن» كاتب يغوص فى تفاصيل الحياة الحديثة، ويعود بعد غوصه باستكشاف أعماق نفسية جديد: كانت لها تأثيراتها على جيل بأكمله» (٤٢-٤٣). كان «چويس» يريد أن يقلد «إبسن» حين أراد برواياته أن يغوص فى العوالم الخاصة لإنسان العصر الحديث، وبلغ من ذلك شأوًا لم يبلغه كاتب آخر - كما أعلن هو نفسه حين قال: «لم يستطع كاتب غيره حتى الآن أن يتمثل نظريات علم النفس الحديثة تمثلا بعيدًا (٩٠) كما فعل حين كتب رواية «يولِسيز»، وهو يقول ما نصه:

> لقد فتحت طريقًا جديدًا،... وهذا الطريق تستطيع منه أن تزعم بداية اتجاه جديد فى عالم الأدب - الواقعية الجديدة؛ ... عالم جديد من التفكير والكتابة بدأ، ومن لا يلحق بنا فى هذا الطريق سوف نتركه خلفنا. فى الماضى كان الكُتّاب مهتمين بمفردات الخارج ... كانوا يفكرون على صعيد واحد، ولكن الموضوع الحداثى يهتم بالقوى الخفية، تلك التيارات المتوارية التى تتحكم فى كل شيء، وتدفع بالإنسانية فى عكس التيار المتدفق الظاهر للعيان (٦٤).

إن «چويس» يتحدث مرة أخرى هنا عن «واقعية جديدة»، ولا يتحدث عن تدمير الرواية، واقعية جديدة تستلزم قطيعة مع التراث السردى الموضوعى المهتم بالمفردات السطحية، بغية الكشف عن التجربة الذاتية للحياة الإنسانية. على أنه من الحق أن نقول: إن «چويس» لم يكن يؤكد كل التأكيد على الانطباعات الواعية التى يمارسها العقل كما كانت تفعل «ريتشاردسن»، وإنما كان يؤكد كل التأكيد على الانطباعات الكامنة فى أعماق العقل، وعلى القوى الحرون الكامنة فى أعماق الوجود التى تحدث عنها «إليوت» حين راح يحلل رواية «يولِسيز»، أو راح يحد من جموحها الحداثى المتمرد:

هدفنا خلــق اندماج جديد بين العالم الخارجى وذواتنـا الراهنة، وهدفنا أيضًا إثراء مفردات اللاوعى كما فعل «بروســت». نزعم أن الاقتراب من الواقع لا يتم إلا من خلال الاقتراب من اللاواقع، من خلال التواصل مع الشاذ الغريب. فنحن عندما نعيش الحياة العادية معناه أننا نعيش الحياة التقليدية، نسير مع نمط من الحياة وضعه لنا آخرون عاشوا فى جيل سابق مختلف، نمط من الحياة يمكن أن نقول: إنه نمط موضوعــى فُرِضَ علينا فرضًا من قبل الكنيســة والدولة. ولكن الكاتب لديه رســالة يجب أن يدافع عنها، عنــده مهمة ينبغى أن يعمل على إنجازها، وهى أنه يجب أن يســتمر فى النضال دفاعًا عن الذاتي، ومقاومة الموضوعــي: هذه هى مهمتــه، ولنا فى الحياة صفتان سرمديتــان وهما: الخيال والغريزة الجنســية، وحياتنا حسب القواعد الرسمية التقليدية إنما تسعى لقمع هاتين الصفتين السرمديتين (٨٦).

يقول «جويس»: «عندما يشرع الكاتب فى الكتابة عليه أن يحرك قلمه على صفحة قابلة للطى باســتمرار، صفحة يبدعها لنفســه، يمليها عليه مزاجه ودافعه الآنى الذى ينبت الصلــة عن المزاج الثابت الذى كانت تعبر عنه الأســاليب القديمة»، ثم يردف: «أعنى أن يســتمر العمل فى إنتاج الإبداع لا يتوقف أبدًا، وهو يســمى هذا « عمل قيد الإنجاز Work in Progress . مــا نكتبه ليس هو المهم، المهم هو كيف نكتب، وفى رأيى أن الكاتب الحداثى هو الكاتــب المغامر قبل كل شيء، الكاتب الذى لا يهاب الدخول فى أكثر التجارب خطورة، والمســتعد لمواجهة الإخفاق فى جهوده إذا دعت الضرورة» (١٠٩-١٠). بدأ «جويس» كتابة روايته التى أســماها «عمل قيد الإنجاز» بعد صدور رواية «يولِســيز»، ثم تغيرت بعد ذلــك إلى عنوان آخر هو «فينيجانــز ويك». والتى صدرت فى عام (١٩٣٨)، وفيها واصل هذه المغامرة فى الترحال عبر التعقيدات الخفية التــى ينطوى عليها العقل الحديــث، وقد هتف «جويس»: فيما بعــد، وبداية من عام (١٩٢٢) عندما شرعت فى كتابة رواية «عمل قيد الإنجاز»، لم أكن قد ذقت طعم الحياة العادية، وبداية من عام (١٩٢٢) كان كتابى قد أصبح واقعًا أكثر ســطوعًا من أى واقع كان» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩٥).

الروايات الحديثة

كان «چويس» و «ريتشاردسـن» رائدى ما يُسمى بـ: «الواقعية النفسية»، فيما كانت «ڤرچينيا وولف» ونظرياتها حول الواقعية النفسية وحول طريقة الكتابة التى استعرضتها فى مقالها المعنون: «الرواية الحديثة» (١٩١٩)، وفى نسخته المنقحة المعنونة بـ: «القص الخيالى الحديث» (١٩٢٥)، هى التى أثـرت فعلا على التوجهات الجديدة للرواية الحداثيـة، أو فن القص الحديث. والحق أن مقال «وولـف» كثيرًا ما كان يُقرأ بوصفه «البيان التأسيسي» أو «المانفستو» الذى أسست عليه «وولف» أهدافها الجمالية الخاصـة بها، ونزعم أن «القص الخيالى الحديـث» كان - فى الواقع - ثمرة أخذ ورد بين مناهـج لم تتبنهـا «وولف» وحدها، وإنـما كانت من ثمار الجدل الـذى اندلع فى بداية القرن العشرين على أسـنة أقلام الكثير من معاصريها، ودليلنا على ذلك أنه يكشف عن مواطن غموض واختلافات كانت تعمل عملها فى داخل مناهج علم الجمال الأدبية فى العشريات والعشرينيات من القرن العشرين، أكثر مما تنتهى إلى الدفاع عن تعريف بعينه أو منهج أدبى بعينه يناسب الرواية الحديثة.

لقد قرأت «وولف» ما كتبته «ريتشاردسن» وما كتبه «چويس» فور صدوره، وقبل أن تكتـب مقال: «الروايـات الحديثة» بعد أن كتبت مقالا نقديًّـا عن الجزء الرابع من روايـة «رحلة حج» ورواية «النفق» ونشرته فى ملحق التايمز الأدبى فى فبراير. وفى عام (١٩٢٣) كتبت مقالا نقديًا عن الجزء السابع المعنون بـ: «الأضواء الدائرية Revolving Lights»، وكانت معجبة بمنهج «ريتشاردسن»، ووصفته بأنه منهج استطاع أن يضيف سطرًا إلى «كتاب النفس» الخاص بجنس النساء(المقالات ٣: ٣٦٧)، من ثم كان قرارها الأخـير أن تضرب صفحًا عن ذكر «ريتشاردسـن» ومنهجها فى رواية «رحلة حج» فى مقال عام (١٩١٩)، ونسخته المنقحة فى عام (١٩٢٥) مثيرًا للاستغراب. وإذا ما عرفنا أن التأثير الهائل الذى أحدثه المقال بوصفه مـن التحليلات المرجعية للرواية الحداثية، فقد كان عدم تناولها لإنجاز «ريتشاردسـن» فى هذا المقال من العوامل التى أسهمت فى انحسار شهرة «ريتشاردسن» ودورها فى تطور الرواية الحديثة.

فى سلسلة من المقالات كتبتها «وولف» فى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين راحت تفرق بين الموضوعات التى ركز عليها كُتّاب الرواية فى الحقبة الإدوارية ومناهجهم التى اتبعوها، ومنهم: «هـ. ج. ولز»، «جون جولزورثى»، و «هيو ولبول»، ثم الجيل الثانى الأصغر سنًا من «الجورجين» و الحداثيين وعلى رأسهم: «چويس» و «تى. إس. إليوت»، و «ى. م. فورستر»، و «لايتون ستراكى». وحين وصفت المجموعة الأولى بأنهم مجموعة «الماديين»، كانت تقصد أنهم كانوا يعتقدون أنها تتألف فقط من الظواهر الاجتماعية والمادية، ولم يهتموا بالولوج إلى الخبرة الباطنية المستقرة داخل الوعى، وهم - بعكس الحداثيين الذين هم أكثر اهتمامًا بالجانب الروحى فى الحياة (وكانت «وولف» تقصد العقل أو الوعى). هذا حديث مغرق فى التبسيط فى رأى النقاد المدققين من أمثال «وولف»، ولكن «وولف» على كل حال تقدم لنا مثالا رائعًا على ما تعنيه حيل الحداثيين وهم يقدمون إسهامهم الحداثى فى مواجهة ما يقولون إنها الواقعية الوهمية الساذجة التى تخطاها الزمن. والحق أن الإدواردين كانوا أكثر حماسًا لتجارب الجيل الأصغر سنًا، رغم تحقيقهم القطيعة مع قيمهم الأدبية الخاصة بهم، من تأثير «وولف» وتحليلها النقدى. إن قراءة «ولز» فى رواية «چويس» المعنونة : «صورة الفنان فى شبابه» - على سبيل المثال - التى ظهرت فى مجلة «الأمة» عدد فبراير من عام (١٩١٧)، كانت دراسة نافذة إذ لم تكن قد توفرت فيها الإيجابية كلها، وهى تلفت الانتباه إلى الخصلة السينمائية فى الكتابة (ديمنغ، ١٩٧٠ : ٨٧). وقد قرأ «بنِت» رواية «يوليسيز» بشىء من البطء والإصرار على تكملتها، ثم خلص إلى أن أصالتها لاتنبع من ذلك "الملل الذى دار فى نفس "مولى بلوم"، وهو حوار وصفه "بنِت" بأنه خير تمثيل لما يدور فى نفسية المرأة (٢٢١).

إن المناقشة المركزية فى مقال «فن القص الحديث» ينطلق من تناقض بين البؤرة السردية المادية عند «ولز» و «بنِت» و «جولزورثي»، والبؤرة الروحية للحداثيين (ويمثلها «چويس»). مع بعض الملاحظات الإضافية حول تأثير القصص الروسى الحديث (كتبت «وولف» مقالات كثيرة تناولت فيها ترجمات لروايات «دوستوفسكي»، وحتى مطبعة «هوجارث» نفسها نشرت عددًا من روايات مترجمة من الروسية، منها

روايةٌ لـ: «تشـيكوف» بعنوان: «مذكرات» نُشرت فى عام (١٩٢١). رفضت «وولف» الرواية الإدواردية، وكان رفضها يعكــس ـ بوضوح ـ ما كتبه «هنرى جيمس» فى حق هذه الرواية، وراحت «وولف» تجادل بأن «وِلز»و «بِنِت» و «جولزورثي» قد استنفدوا طاقاتهم الإبداعية لكى يثبتوا لنا أن الرواية قطعة من الحياة، أو أنها تشـبه الحياة إلى حد بعيـد، فأغرقوا رواياتهم بالتفاصيل المملة، وفى خضم هـذه التفاصيل الخارجية المملة أخفقوا فى الإمساك بالحياة نفســها. كان على الروائيين الإدوارديين أن يلتفتوا إلى حياة العقل فى أحواله الواعية وغير الواعية، وفى أحواله الباطنية والظاهرية، بدلا من الإكثار مــن وصف تفاصيل الحياة اليومية المملة. كان عــلى الكاتب منهم أن يحقق القطيعة مع أطر الواقعية المادية، ويســعى إلى البحث عن مناهج جديدة، وأشكال جديدة من أجل تمثيل هذه الحياة فى صورتها العفوية وصورتها المركبة أيضًا. ثم نقرأ فى دراســة «وولف» فقرة من أكثر الفقرات إغراءً بالاقتباس والذكر فى كل ما كتبت «وولف» من نقد أدبي، ما نصه:

> انظــر فى داخل ذاتك، تأملها جيدًا، ســتجد أن الحياة أعمــق من تلك المظاهر الخارجيــة التى تراها حولك، أو كما يصورها لك كُتّاب الرواية فى عصر الملك إدوارد. تأمــل ـ ولو للحظة ـ عقلا واحدًا من تلك العقول التى يحملها الأفراد العاديون فوق رؤوســهم وهم يمشــون فى النهار أو فى الليــل. تجد أن العقل يســتقبل أعدادًا لا حصر لها مــن الانطباعات، والتصــورات، بعضها تافه لا يستحق الذكر، وبعضها غريب مغرق فى الغرابة، وبعضها خواطر تمر مع مرور الثوانى واللحظات، وبعضها يســتقر فى العقل استقرار الحجر فى جوف النهر. إنهــا تقتحم العقل من جميع أقطاره اقتحامًا لا تردد فيه ولا إحجام، تمطر العقل بوابــل لا يتوقف من الذرات التى تتراكم لتتخذ أشــكالا جديدة على صفحة الحياة فى يوم ســمه الإثنين أو الثلاثاء أو ما شئت، تصور قديم بدأ يتراجع ... الحياة ليست سلسلة من الشذرات الضوئية التى يرتبها صاحبها ترتيبًا منهجيًّا؛ الحياة هالة ضخمة من النور الســاطع، غلاف شــفاف يكاد يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايته. أليســت مهمة الروائــى أن ينقل لنا تجلياتهــا المتباينة، أو ما اســتغلق علينا منها وما لم نحط به خُبْرا من روحها الوهاجة، أو ما انكشــف عنها من زيغ واضطراب، من تعقيد أو تركيب يجمع بين الغريب والمألوف كلما أمكن(المقالات ٤: ١٦٠).

نريـــد أن نورد فقرة أخرى تبين أنها كانت ـ فى الواقع ـ تلخص ما كانت تزعم أنها حيلة كتّاب الرواية من أمثال «چوس» (الذى ذكرته بالاسم) و «ريتشاردسن» (التى لم تذكرها بالاســم)، فضلاً عن ما أبدعته هى من أسـلوب سردى خاص بها، والحق أنها كرســت جزءًا كبيرًا من باقى المقال للحديث (أخذناه بتصرف من مقال «الروايات الحديثة») عن أنها نأت بنفسها عن المنهج الأدبى الذى ترى أنه ينهض، تقول:

> عــلى أية حال نريد أن نضــع أيدينا على الميزة التى تميز أعمال هؤلاء الشــباب، وهم كُثُر، ومنهم الســيد «جيمس چويس»، وهو أبرزهم جميعًا، نريد أن نضع أيدينا على الميزة التى تميزهم عن أسلافهم. نريد أن نسجل أنهم أكثر من اقتربوا من الحياة نفســها، وأن نلقــى الضوء بشيء من الصــدق والدقة على همومهم ودوافعهم، فهدفهم هو تصوير الحياة نفســها، ولكى ينجزوا هذا الهدف كان عليهــم أن يضربوا صفحًا عن كثير من الأعراف المســتقرة، والقواعد المألوفة التى يعرفها كتاب الرواية المقلدون. فدعونا نســجل تلك الذرات وهى تغشى العقل، وبالترتيب الذى تغشــى به العقل، دعونا ننعم النظر فى نظام حركتها، حتــى لو كانت هــذه الحركة غير منتظمــة، وغير متســقة فى ظاهرها، دعونا نتأمل ما يفعل كل مشــهد أو حادث فى الوعي، فمن قرأ رواية "صورة الفنان فى شــبابه"، أو تلك الرواية التى أعتقد أنها ســتكون أكثر منها جاذبية وإثارة، والتى يسميها «يولِســيز»... ربما لمعت فى عقله هذه النظرية التى يتبناها السيد «چويس»(١٦١).

إن الرواية الحداثية مثل رواية «يولِســيز» التى أشارت إليها «وولف» صراحة فى مقالها، ورواية «النفق» التى لم تشر إليها ولكنها قرأتها فى وقت ســابق، وكتبت عنها فى عام (١٩١٩)، تســعى ـ كما تجادل ـ إلى الإمســاك بهذا الجانب من الحياة. ثم هى تذكر الأجزاء المتصلة بالجحيم فى رواية «يولِســيز» والتى يحضر فيهــا «ليوبولد بلوم»جنازة «بادى دجنــام»؛ لأنها توجز هذا التأكيد على ما ســمته «ومضــات العقل» فى تجلياته وبداهته. واقرأ معى ـ على سبيل المثال ـ هذه الفقرة:

> ظهر مارتن كننجهام من درب جانبي، يتحدث بجدية:
>
> محام، على مــا أظن، أعرف وجهــه، «منتون»، «جون هنــرى منتون»، محامى ومفوض أيمان وتصديقــات. كان «دجنام» يعمل فى مكتبه، «مات ديلون» من فترة طويلة. أماســى «مات» المرحة القاصفة. لحم الدجاج البارد، الســيجار،

صندوق «تنتالـوس» للمشروبات. حقًا، بقلب من ذهــب. نعم، هو منتون.
أحنقته عليَّ ذلك المســاء على أرض «البولنغ» لدخــول كرتي عنده. رب رمية
مــن غير رام: انحراف. لهذا يَكِنُّ لي هذا الماكــر الدفين، كراهية من أول نظرة.
«مولي» و «فلوى ديلون» متعانقتان تحت أشـجار الليلاك، تضحكان. الواحد
يشعر منا دائمًا بالخجل في حضرة النساء. صعد العربة ومعه قبعته.

- اســمع يا سيدي. قال المســتر «بلوم» بجوارهما. توقفا. ثم قال المستر «بلوم»
مشيرًا: - قبعتك بها ثنية بسيطة. قال المستر «بلوم».

حدق فيه «جون هنرى منتون» قبل أى شيء آخر.

حدق فيه «جون منتون» دون حراك. (يوليسيز١٤٦)(*)

نلحظ هنا أن سـعى «بلوم» للتعرف على رفيق «كننجهام»، وذكرياته المشوهة فيما يتصل بعلاقتهم الســابقة، إنما تحدث في لحظة قصيرة جدًا، ولكنها تكشــف في الوقت نفســه للقارئ أمورًا أبعد مما تكشفه تلك الملاحظة البسيطة حول القبعة التى أدلى بها في نهاية اللقاء. «فإذا كنا ننشــد الوصول إلى الحياة نفسها»، تقول «وولف» في مقال: «فن القص الحديث»، «فلنلتمسها هنا بالتأكيد» (المقالات ٤: ١٦١). تجابهنا مشكلة وحيدة ونحن نمضي في القراءة، وهى أن «وولف» نفسها ليست متأكدة فعلا بأننا قد نصل إلى الحياة الواقعية التى ننشدها من خلال هذا الأسلوب؛ لأننا ونحن نبحث عن هذه الحياة نصادف شيئًا آخر لا نجده فيما تسميه هى «المساحات المظلمة المستقرة في داخل نفوسنا» (١٦٢). وكانت «وولف» تقول: إن «چويس» هو الذى نبهنا إلى تلك الانطباعية الذاتية التى تهدف إلى تســجيل حركات عقولنا تسجيلا مباشرًا، تلك الحركات التى لا تصدر عن البناء الفنــى للعمل الأدبي، أو ما ينطلق «من خيــارات جمالية محددة»؛ فالانطباعية الذاتية منهج لا تتفق هى نفســها معه كل الاتفاق؛ ذلــك لأنه منهج يدور في فلك فرد واحد في الأغلب الأعم، أو يتكــئ إلى عقل فرد واحد، إلى درجة يصعب معها الإقرار بتفاعل وعى هذا الفرد مع العالم من حوله. وتتســاءل: «هــل هو إذن منهج يقوم على منع القدرة الإبداعية ومصادرتها؟» و «هل ينطلق من الطريقة التى نشــعر بها بالأشياء والعــالم... لأنها تتركز عــلى الذات التى - رغم تهافتها - لم نرهــا تعانق أو تبدع خارج

(*) اعتمدت في هذه الترجمة على ترجمة الدكتور طه محمود طه (المترجم).

عالمها أو ما يتجاوزه؟» (١٦٢). وفى أبريل من عام (١٩١٩) عندما كتبت هذا العرض الموجز لما أنجزه «جويس»، وسـعيه إلى تبنى منهج معين، لم تكن «وولف» قد قرأت إلا الأجزاء الأولى من رواية «يولِسـيز»، ولكن بقى ما أكدته فى مقال عام (١٩٢٥) من أن رأيها لم يطرأ عليه تغيير إلى الأفضل بمزيـد من القراءة (وهى تؤكد فى كل الأحوال أن نجاح المنهج أقل أهمية من الواقع النفسـى المرفوض). كانت «وولف» معجبة بشجاعة «جويس» حين عمل على الاسـتغناء عن الأعراف الروائية فى خضم سـعيه إلى تصوير الحياة نفسـها بحرية وصدق، ولكن «وولف» تقرر أيضًا أن «جويس» فى النهاية أخفق فى مسعاه للأسـباب نفسـها. وقد أرجع بعض النقاد تلك النتيجة التى توصلت إليها «وولف» إلى حقـد تمكن منها على جهود زميلها «جويس» وزميلتها «ريتشادرسـن»، وأرجعها آخرون إلى طبيعة المنافسـة بين أصحاب المهنة الواحدة التى تشوبها ضروب التعالى ونوبات التكـبر. ورغم كل ذلك فإن النقد الذى كتبتـه «وولف» يمثل رفضًا شـكليًّا وأيديولوجيًّا لتركيز هؤلاء الكتاب الشـديد على الواقعيـة. ترى «وولف» أن تركيز هؤلاء الكتاب على وصف تفاصيـل الانطباعات الواعية لا يمكنه الوصول إلى عمـق الروح الذى وصلت إليه الرواية الروسـية. وهى تركـز فى نقدها على ما أنتجه كتاب العصر الإدواردى والحداثى من روايـة حداثية؛ وزعمت أن الإدوارديين كانوا يركزون على المادية التى لا تعرف الشـبع، فافتقرت رواياتهم إلى الحياة، وأن الحداثيين كانوا ينطوون على أنفسـهم، ويعظمون من قدرها أكثر من اللازم، فانغلقت رواياتهم على نفسها، وضنت على القارئ بالبوح.

عندما ظهرت مقالات «الروايات الحداثية» على صفحات ملحق التايمز الأدبى فى أبريل من عام (١٩١٩) لم تكن «وولف» قد نشرت أى عمل من أعمالها الكبيرة، وعندما ظهرت روايتهـا «الليل والنهار» فى أواخر ذلك العام، كان رأى البعض أنها رواية أكثر تقليدية ربما من الرواية التى سـبقتها وهى «الخروج فى رحلة بحرية» (١٩١٥). كانت تكتب سلسـلة من المشـاهد القصصية القصيرة التى تجرب فيهـا التعبير عن همومها النقدية التـى ازدادت إلحاحًا فى تلك السـنوات. كانت مشـاهد «أثـر على الحائط» (١٩١٧)،(*) و«حدائـق كيو» (١٩١٧)، و «رواية لم تُكتب» (١٩١٩)، تريد منها النأى بنفسـها عن العمل فى «ليل ونهار». كتبت تقول عن جهودهـا فى جعل كتابتها تنصاع

(*) ڤرچينيا وولف، أثرٌ على الحائط، ترجمة وتقديم: فاطمة ناعوت ومراجعة وتصدير: محمد عنانى (المركز القومى للترجمة، العدد ١٣٥٩، ٢٠٠٩. المترجم

للشــكل الروائى المقبول: «أجرؤ على القول بأن المرء عليه أن يبتدع شكلا جديدًا تمامًا، فأنا أجد إثارة كبيرة فى كتابة هذه المشاهد القصيرة، وأجد متعة لا حدود لها فى أن أكتب ما يحلو لي». كانت «وولف» تعنى أن ما يحلو لها أن تكتبه هو رفض التعبير عن الزمن فى ترتيبه المنطقى المعهود، ووصف الحبكة بمعناها المعهود أيضًا، ورســم الشخصيات كما كان يتم رســمها فى الماضى القريب، وبالطريقة التى يتوقعها القارئ. بالعكس: راحت تمسك بتلابيب الأحداث التافهة التى تمر علينا فى الحياة اليومية، وتسعى إلى سبر غورها، ورصد أهميتها، والتعرف على معناها. فمنهجها هنا أقرب فى الشبه من وصفها لقصص «تشيكوف» القصيرة فى نهاية مقال «الروايات حداثية» حين تقول:

> **التركيــز هنا على تلك الأمكنــة التى تبدو ـ من النظــرة الأولى ـ أن الكاتب لا يركز عليها، ثم عندما تعتاد العين على رؤية الشــفق، والتعرف على أشــكال الأشــياء فى الحجرة، ندرك أن القصة قد اكتملــت، وأن القصة قد وصلت إلى أعماق الأمور، وأن «تشــيكوف» قد حسم اختياراته لصالح رؤاه، وحشد هذه الاختيارات وصــولا إلى الخروج بعمل جديد وطريــف (المقالات ٣: ٣٥).**

فى القصة الأولى نجد الراوى يتأمل الســبب المحتمــل فى وجود «علامة صغيرة مدورة سوداء على جدار أسود» (أثر على الحائط ٣)، ثم ينطلق فى رصد تداعيات فكرية أخرى، وإذا الحلم يتوقف بسبب صوت يُسمع يعلن ـ وهو فى طريقه إلى الخارج لشراء جريدة ـ أن العلامة فى الواقع ما هى إلا قوقع. لا تســتغرق الحكاية كلها أكثر من دقيقة واحدة، رغم الحركات الذهنية الكثيرة التى اشتملت عليها. على أنه فى خضم الاندفاع فى هــذه الحياة الحديثة تلفت هذه التجربة النظــر إلى تفردها فى قوتها التأملية، وهى قوة تتجــاوز ـ على ما يبدو ـ تلك الحركة الخَطِّية التى يتميز بها الزمن فى مروره من نقطة إلى النقطة التى بعدها، ناقلا معه اللانهاية فى لحظة «الهالة المتألقة». على النقيض: تقدم رواية «حدائق كيو» مشهدًا انطباعيًا خارجيًا أكثر منه مشهدًا تأمليًا داخليًا يتنقل بين الحشرات والبشر الذين يســعون تحت شــمس يوليو. وينتقل السرد بحرية ورشاقة بين وجهات النظر الفرديــة، وينتقل أيضًا فى نطاق وجهة النظر الواحدة مرة إلى الداخل وأخرى إلى الخارج بطريقة تذكرنا بطريقة المصور الســينمائى «ونفرد هولتبي» ـ مثلا ـ التى قال عنها مرة: «لكى تجعل المشــهد ينتقل بك من الأعلى إلى الأســفل، أو من الحجم الضخم إلى الحجم المتناهى فى الصغر، ولكى تجعل الناس والحشرات والطائرات والزهور تمر على مستوى البصر ثم تختفى ـ فهذه أدوات تشيع على الأرجح فى شكل آخر من أشكال الفن.

هذه هى أحابيل فن السينما» (هوتلبي، ١٩٧٨: ١١١). إن «وولف» تغير استراتيجيتها مرة أخرى فى كتابها المعنــون: «رواية لم تكتب». وتركز هذه المرة على سر الهوية، وتلك الرواية التى تدفعها ملاحظة عابرة إلى حشد الخيال لإعادة بناء حياة سيدة مسافرة معها فى عربــة القطار، لتجد نفســيهما ـ عندما تصلان إلى محطة النهايــة ـ أن كل افتراضاتها وتخيلاتها كانت غــير دقيقة بالمرة. وإذا تأملنا هذه القصــص الثلاث مجتمعة، نجد أنها قد شكلت القواعد التى تأسس عليها مشروع «وولف» الجمالى كلــه؛ فقد سجلت فى كراسة يومياتها فى يناير من عام (١٩٢٠) تقول: «عندما وصلت فى ذلك المساء إلى فكرة ما حول شكل جديد لرواية جديدة، اكتشفت أننى أعشق أشياء مثل الشك، ووجدتنى أكتــب "أثر على الحائط»، و «ك جــي»، و «رواية لم تكتــب»، و «الأخذ بالأيدي»، و «الرقص مع الجماعة» (اليوميات ٢: ١٤). وضعت «وولف» يدها على اللحظات القوية التى تكشفت فيها أسرار الشخصية بشيء من اليسر، وتأكيد العلاقة بين الذات والعالم، فأصبحت هذه اللحظات من الملامح الرئيســة فى إعادة تعريفها للواقع فى عالم الرواية، وذلك ما سوف نفصل فيه القول فى الفصل القادم. كتبت تقول بعد نشر روايتها «غرفة يعقوب» فى يوليــو (١٩٢٢: ٤٠): «عرفت الآن (وأنا فى الأربعين) كيف أبدأ الحديث بصوتى الخاص بي، وقد جلبت لى هذه المعرفة الكثير من الســعادة، الآن فى وسعى أن أمضي دون مشقة، ودون أن انتظر المديح» (١٨٦).

خلاصة:

كان الموضوع الرئيســي الذى ركز عليه هذا الفصل الــذى انصرم هو الدافع الشكلى الذى كان هاجس كتاب الرواية الحداثية؛ ونقصد به بحثهم عن شكل جديــد للرواية يختلف عن الشــكل التقليدي، وســعيهم إلى التعبير عن العالم الحديث لا فى الموضوع فحســب، وإنما فى منهج التمثيل الأدبي وأسلوبه أيضًا. كانت قضيــة طبيعة الواقع المعيش، وكيفية التعبــير عنه فى القص الخيالي، من القضايا المهمة بالنسبة للرواية الحداثية، دار حولها الحِجَاجْ كما دار حول التقنية السردية كلهــا فى أوائل القرن العشرين. أدرك بعــض الكُتّاب فى ذلك العهد أن الحياة أكثر تنوعًا مما كان يظن الكثيرون حســب تلك الأعراف الشــائعة، وأدرك هذا البعض من كتاب الرواية أيضًــا أن قدرة الرواية على الوصول إلى التجربة واستكشــافها إنما قد تم فى إطار شكلها المستقر الذى يعطل انطلاقها، وأن الأزمنة الحديثة والأفكار الحديثة تحتاج إلى أشكال جديدة وتقنيات سردية

جديدة. لم يكن «چويس» ولا «ريتشاردسن» ولا «وولف» من المعادين للواقعية (والحق أن نقادهم المعاصرين كانوا ينوهون بوجود ضرب من الواقعية الزائدة فى أعمالهم)، ولكنهم كانوا يؤمنون بأن تصوير قشور الحياة ومظاهرها الخارجية لا يعكس الحياة الحقيقية التى يحياها الناس، ولا ينقل تجربة البشر الحقيقية، وكانوا يؤمنون أيضًا بأن تصوير ما يدور فى عقول الشخصيات، ووصف عواطفها من خلال راوٍ مطلع على كل شيء، ويقع بصره على كل شيء (وهو ما كان يلجأ إليه بعض كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر)، لا يمكن أن يمثل الحياة الحديثة تمثيلًا يصور الواقع حق التصوير، ويفسر الحياة حق التفسير. والحق أن الرواية التقليدية حين زعمت أنها أقدر على تمثيل الحياة المعاصرة تمثيلا صريحًا لا يشوبه الخيال، وحين أخفقت فى الإقرار بأن للحياة صورًا أخرى لا يمكن تجاهلها، انتهت إلى الإخفاق التام فى تمثيل هذه الحياة وتصويرها كما ينبغى أن يكون تصوير الأعمال الفنية للحياة الواقعية. من ثم، انحرفت الرواية الحداثية عن طريق الرواية التقليدية الكلاسيكية وذلك فى وجهين رئيسيين، الأول: رغم أنها لا تزال تهدف إلى التمثيل المباشر للخبرة البشرية، فإنها تختلف عن الرواية الكلاسيكية فى فهمها لما يُكون هذه الخبرة. والثاني: أنها تنبنى على الشك فى إمكانية توصيل هذه الخبرة من الطريق الموضوعي، ومن ثم فإنها لا تلتزم بتزويد القارئ بالتفاصيل الوصفية التى يتشوق القارئ إلى معرفتها حول الشخصية وحول زمن الأحداث ومكانها. وبينما كانت تجارب «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» فى فن السرد تجارب جديدة ومستقلة ومتميزة ركزت على جنس الرواية بصفة خاصة، وحظيت باعتراف النقاد المعاصرين (سواء بالاحتلاف أو بالهجوم) بأنهم روادٌ لضرب من الواقعية كانوا يسمونها الواقعية الذاتية الجديدة: تقوم على استبدال تصوير الوجود النفسى للفرد بالتصوير التقليدى لتقلبات الفرد فى حياته الاجتماعية، واستبدال استكشاف الوعى من داخل العالم النفسى للفرد بالوصف الخارجي لمشاهده الحياتية التى يحياها، واستبدال تدفق الأفكار والانطباعات لحظة بلحظة، تدفقًا يعمل على صياغة الحياة الذهنية للفرد، بسرد يقوم على التسلسل الزمنى وحبكة درامية تقوم على المنطق.

٢

الشخصية والوعي

فى الفصل السـابق تناولنا آراء «چويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» فى الرواية الحداثية، وإيمانهم بأن القصة الحداثية فى حاجة إلى تحقيق القطيعة مع الأعراف الروائية الماضيـة لكى تضمن القدرة على التعبير عن الحياة الحديثة بشـكل مناسـب، وكذلك محاولتهم الأولية لاستكشاف إمكانات الواقعية الذاتية فى مقابل واقعية اجتماعية تعتمد على المحاكاة. كان من مظاهر واقعيتهـم الجديدة ذلك الانتقال من التركيز على تصوير الشـخصية والوعى فى ضوء ذلك التأثير الذى كان طاغيًا لأفكار التحليل النفسى التى شـاعت فى أوائل القرن الماضي، وأن هذه الأفكار قد غيرت من موقع الفرد من علاقته بالعالم الذى يعيش فيه. وليس معنى ذلك أن كُتّاب الرواية الكلاسيكية فى القرن التاسع عشر لم يعرفوا النفس البشرية وتقلباتها، ولم يسعوا إلى تصوير نبضاتها ونزواتها، فالحق أن كثيرًا من الإبهام الذى كان يغلف الحقيقة النفسية كان مطروحًا فى الروايات التى كُتِبت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومنها سعى هذه الروايات إلى فهم هوية النفس، وطبيعة الذات، وإن ظلت هذه المعرفة حبيسة اعتقاد أساسى فى عالم يمكن التحقق منه مـن خلال التجربة العملية، أو يمكن فهمه من خلال علاقته بالكون الواسـع، أو من خلال تحدده اجتماعيًا واقتصاديًّا.

وما حل عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر حتى كان الفلاسفة وعلماء النفس قد أشـاعوا نهجًا جديدًا فى الاقتراب من الحياة الذهنية للبشر، نهجًا يقوم على الوصول إلى عالم الباطن، أو كما يصفه عالم النفس الشهير «وليام جيمس» فى كتاب الشهير الذى يُعـد عمدة فى هذا التخصص، وهو كتاب «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠)، بأنه: «النظر

فى عقولنا كيف تفكر، ووصف ما عرفناه أو اكتشفناه بعد النظر (جيمس، ١٩٨١: ١٨٥). وأراد أخوه «هنرى جيمس»، وهو كاتب رواية كبير، أن يجعل الرواية تسير على هذا النهج النفسي، حين جعل التيار السردى يتدفق من منظور شخصية واحدة، فكان تطور الجمال الانطباعى فى أعمال «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس فورد» يحقق القطيعة بين التجربة العامة والتجربة الخاصة. وفى الوقت الذى كان فيه كلٌّ من «جويس» و«ريتشاردسن» و «وولف» يسعون إلى البحث عن طريقة يصورون بها الوعى الحديث فى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين، تغيرت فكرة الناس عن الذات الثابتة التى لا تتغير، تلك الذات التى يحكمها العقل ويضبطها المنطق، اكتشف الناس أن النفس متقلبة، لا تكف عن التغير، ولا تثبت على حال، وأنها عرضة لا لتحيزاتها ونزواتها ووجهات نظرها فحسب، ولكنها عرضة أيضًا لأعمال العقل الغامضة، وعالم آخر يسمونه عالم اللاوعي.

تيار الوعي

أصبح التركيز على الوعى الشخصى لعقل الفرد أحد أهم الملامح التى تحدد حداثة الرواية، فالوعى بالذات هو الموضوع الرئيسى فيها، وهو الحيلة الفنية التى تتكئ عليها الرواية فى الوقت نفسه. وقد ظهر المصطلح أول ما ظهر فى وصف «وليام جيمس» للطريقة التى يختبر بها عقل الفرد الأفكار والمدركات الحسية والذكريات والتداعيات والمشاعر والأحاسيس فى جميع تقلباتهم فى الحياة.

تيار الوعى

فى كتابه المعنون بـ: «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠)، وصف «وليام جيمس» الخبرة الواعية بأنها خبرة متصلة وغير متقطعة: «إنها خبرة مستمرة متدفقة، أشبهها فى تدفقها بتدفق المياه فى النهر أو الجدول. دعونى أسمها ـ كلما جاء ذكرها فى هذا الكتاب ـ بأنها تيار الفكر، أو تيار الوعي، أو دعونى أسمها تيار الحياة الذاتية.» إنه يختلف عن ذلك التواتر الحدسى الذى لا يجسد التواصل؛

فتيار الوعـــى كما يفهمه «جيمس» هنا يشـــير إلى تلك المشـــاعر والإدراكات المتصلة التى لا تنتهى داخل وعينا، أو أفكارنا وإدراكاتنا ومشاعرنا التى تنطلق من وعينا، أو قل: هى النشاط العقلى الذى قلما ننتبه لـه أو نلحظه. وقد ظل تيار الوعى مجهولا فى النقد الأدبى على وجه الخصوص، وكان نقاد الأدب يخلطون بينه وبين الحوار الداخلي، تلك الحيلة السردية التى يســتخدمها كُتّاب الرواية تــارة وكُتّاب المسرح تارة أخرى، وربما كان الأدق أن نقول: إن تيار الوعى هو الحياة الذاتية النشــطة التى قد يجسدها هذا الحوار الداخلي، فى سعيه إلى محاكاته فى الشكل الرمزى المتجسد فى اللغة. وللحديث عن صعوبة تعريف تيار الوعى بوصفه أســلوبًا سرديًا واحدًا انظر: همفرى ١٩٥٤، وانظر: فريدمان ١٩٥٥. ولشيوع المصطلح فى الفلسفة وخاصة فلسفة العقل انظر: ستروسون، ١٩٩٤، ودينتون ٢٠٠٠).

ولكى نفهم بعض الأنواع المختلفة لبؤرة السرد التى يطرحها مصطلح تيار الوعى من المفيد أن نتسلح ببعض الوعى بالأفكار التى طغت على الفكر النفسى والفلسفى فى بداية القرن العشرين. فلابد أن القارئ المعاصر كان يعتقد أن البؤرة النفســية فى الرواية الحداثية إنما كانت نتيجة تأثير تحليل النفس الذى أشــاعه «سجموند فرويد»(١٨٥٦ – ١٩٣٩). عــلى أنه فى العقود الأولى من القرن العشريــن كان العقل المهيمن على الناس فى هذه الفترة هو الفيلســوف الفرنسى «هنرى برجســون»(١٨٥٩-١٩٤١)، الذى كانــت نظرياته فى الوعي، وفى الدافــع الإبداعي، وطبيعة الزمن مــن النظريات التى اشتهرت فى ذلك الوقت شــهرة كبيرة، وكان لها تأثير كبير على المشهد الفكرى والفنى الأوروبى خلال تلك الفترة. ففى رأى «برجســون»أن معرفة ماهية الذات مستحيل؛ لأنها تتخفى خلف الهوية الاجتماعية المصطنعة؛ لأن انتقال الأنشطة التى تدور فى عقل الفرد إلى البنيات الخارجيــة المتمثلة فى اللغة فإن أهم ما يميــز الوعى يضيع. فالكلمة الجاهزة العاجزة عن التعبير ـ كما يقول فى مقال لــــه بعنــوان: «الزمن والإرادة الحرة» تطغى مباشرة، أو على الأقــل تغطى على الانطباعات الرقيقة العابــرة لوعينا الفردى («برجسون»، ٢٠٠١: ١٣١).

هنرى «برجسون»

استطاع «برجسون» إحداث ثورة فى الفكر الفلسفى بتركيزه على الحدس وليس العقل؛ فالحدس هو الوسيلة التى نفهم بها الواقع، وندرك بها الحقيقة. وفى قلب أفكار «برجسون» تقع فكرة أن هناك شكلين للحياة الواعية؛ فى الشكل الأول يختبر الفرد الحالات النفسية على نحو قوى ونوعى بوصفها كلاً عضويًا متدفقًا، وفى الشكل الثانى يختبر الفرد الحالات النفسية بوصفها أنشطة متقطعة يُعرف بعضها من بعض بطريقة محددة. ذلك لأن الخبرة الحدسية أو الأساسية لا يمكن إدراكها إلا على مستوى الوعى العقلى أو الفكرى عندما تتحول إلى شكل فضائى أو رمزى يحيل الأشياء إلى مدركات حسية. على أن ذلك لا يمكن - فى أفضل الأحوال - إلا أن يقدم لنا محاكاة مصطنعة للحياة الداخلية. كان «برجسون» على وعى تام بعلاقة حِجَاجِه بالتحليل الفلسفي، نعرف أن منهج «برجسون» ومنظومة مصطلحاته أمور تصويرية واستعارية بالدرجة الأولى. لقد حصل «برجسون» على جائزة نوبل للأدب فى عام (١٩٢٧). ومن أهم أعماله: «الزمن والإرادة الحرة، ١٨٨٩)، ونُقِل إلى الإنجليزية فى عام (١٩١٠)، وكتاب «المادة والذاكرة» (١٨٩٦) وترجم أيضًا فى عام (١٩١٠)، وكتاب: «التطور الخالق» (١٩٠٧) وتُرجم فى عام (١٩١١).

على أن «برجسون» يقترح:

إذا استطاع كاتب روائى جرىء، أن يمزق تلك الستارة التى نُسجت حول ذواتنا التقليدية نسجًا محكمًا، وأخرج لنا ما استقر وراء هذا المظهر المنطقى من غموض جوهري، ومن تحت هذا التجاور بين الحالات البسيطة، استخرج لنا عالمًا يتكون من آلاف الانطباعات التى توقف وجودها بمجرد ذكرها على اللسان، أو تحركها فى الوجدان، فسوف نرفع له القبعة لأنه عرفنا دون أن نعرف أنفسنا، أو لأنه استطاع أن يعرفنا أكثر مما نعرف أنفسنا (١٣٣).

هذا هو التحدى الذى قررت «ريتشاردسن» مواجهته حين كتبت تصف الوعى اللامحدود فى نفس «ميريام هندرسون». وحين تناولت «ماى سنكلير» - مثلاً - رواية «رحلة حج» بالنقد فى عام (١٩١٨)، استخدمت مفهوم تيار الوعى فى الأدب لأول

مرة، قالت: «تيار الوعى هو الحياة نفسها فى تدفقها دون توقف، إنه تيار وعى «ميريام هندرسن» الذى لا يتوقف. وفى الحالين كليهما لا تقع أيدينا على بداية ولا وسط ولا نهاية» (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٤٤). إن هذا التركيز الصارم على حركات عقل واحد هو الذى أنتج - كما تقول «سنكلير» - تلك الواقعية النفسية الجديدة التى عُرِفت بها «ريتشاردسن» حين ماهت بين نفسها وهذه الحياة، حياة تيار الوعى عند «ميريام»، إن الآنسة «ريتشاردسن» تريد أن تقول لنا: إنها أول من اقترب من الحقيقة، من الحياة الواقعية أكثر من أى كاتب روائى آخر سعى إلى تصوير الحياة الواقعية دون أن يبلغ من ذلك ما يريد» (٤٤٤). ورغم أن «سنكلير» كانت تصف الموضوع الذى كانت تتناوله «ريتشاردسن» - أي: أفكار «ميريام» ومدركاتها - فإن العبارة سرعان ما انتشرت فى النقد الأدبى لتحيل القارئ إلى ضرب من أسلوب السرد الباطنى الذى تتبناه الرواية الحداثية، وهى إحالة غامضة لا تدل على الحقيقة كلها، ولا تعين على المعنى، فرأينا كيف كانت «ريتشاردسن» - على سبيل المثال - تكرر أمام الجميع ضيقها من أن النقاد قد وجدوا لها المكان اللائق إلى جوار «چويس» و «وولف» بوصف الثلاثة زعماء لما بات يُعرف بـ: تيار الوعى فى الرواية الإنجليزية، فى حين أن محاولتهم التى تختلف كلٌ عن الأخرى لتمثيل ضرب مختلف من الوعى لم يلتفت إليها أحد من أولئك النقاد.

ولكى نعطى القارئ الكريم مثالا على منهج «ريتشاردسن» فإن الفقرة التالية من رواية «النفق» (١٩١٩)، وهى أطول الأجزاء الثلاثة عشر، ومن أكثرها قدرة على تصوير تيار الوعى عند «ميريام»، ومن أكثر الأجزاء الثلاثة عشر لرواية «رحلة حج» إمعانًا فى التجريب:

> استغربت الآن من تلك الألفة التى انعقدت بينها وبين تفاصيل الحجرة ... فكرة زيارة أمكنة فى الأحلام. الأمر كان أكثر من ذلك بكثير ... الجزء الحقيقى فى حياتك له ما يقابله من حلم ليلى اتكأ عليه؛ وفى الحلم جزء تحقق فى عالم الواقع الذى تعيشينه. ها قد أصبحت الآن تتمتعين بقدرة على استباق الأحداث، رأيت الأشياء فى الحلم فكأنك رأيت الواقع؛ إذ لا فرق بين الحلم والحقيقة. الأحداث تلوح فى الأفق فتضيء الخيال بالواقع. الأمر كأنك تسقطين على الأرض أشياء ثم تتراجعين خطوة إلى الوراء لالتقاط شيء تعرفينه حق

المعرفة. فمهما أمعنت في مسـافة الذهاب فإن العودة مؤكدة ... أنا عائدة الآن إلى حيث كانت نقطة البداية، أحاول أن أفعل كما يفعل الآخرون. تركت منزلي لأصل إلى هنا. لن يلمسـنى هنا شيء ... إن مشهد العفش المكوم على الجانب الآخر من المستوقد حول عينيها إلى ركن يقل فيه الضوء. هنالك على مقربة من مكتب متهالك به أدراج، عاطل من الطلاء في الغالب، مزود بدرجين طويلين وآخرين صغيرين، وغطاء أبيض تعلوه مرآة صغيرة مؤطرة بإطار من خشـب الصنوبـر المصقل ... ثم هناك على مقربـة «دولاب» أصفر به درج عميق يقع أسفل فجوة الشـماعات، ودرج صغير في المغسـلة الصغيرة المتهالكة، ودرج آخـر يقع فوق الدولاب الذى يعلوه التراب على الخوان المصنوع من خشـب الماهوغاني. سأقوم برسم الجزء المتوهج من السقف، لفائف من أوراق الشجر ... (رحلة حج ٢: ١٣-١٤).

إن «ميريـام» هنا تصل إلى حجرتها في البيت الذى سـتقيم فيه إقامة دائمة خلال السـنوات العشر القادمة من حياتها في «لندن». هنا تشـتبك خيوط الوعى طبقة فوق طبقة اشتباكًا لا فكاك منه: شـعورها الفورى القوى بالألفة مع هذه الحجرة، تعبر عنه بطريقة تلقائية بجمل وعبارات قوامها التشـظي، تنقل إلى الوعى انطباعًا حسيًا بمنظر الحجرة، يتم نقله بوصف ممعن في الطابع البصري، وأخيرًا الفكر القصدى حول طلاء السـقف، ينتقل فيه السرد إلى وعى الراوى المتكلم، ولكن دون توجيه علامات الترقيم أو إقحام الراوى الغائب الذى يبدأ بـ: «قالت في نفسها». إن استخدام الحذف هنا ينقل إلى القارئ اعتـمال الأفكار التى تتدفق إلى ذهنها، كما ينقـل أيضًا لحظات تتوقف فيها المفردات عن الجريان، فتمتنع على النقل إلى لغة الفكر وإلى التصوير الخارجى أيضًا.

وإذا كانت «سـنكلير» قد احتفلت بمثل هذه الواقعية النفسية المباشرة، فإن نقادًا آخرين لا يُظَن في تعاطفهم مع الكتابة التجريبية على عمومها، لم يجدوا في هذه الفقرات المطولة المحشـوة بالحـوار الداخلى غير ضرب من الكتابة المملـة التى لا تفضى إلى أى معنى مقبول. فقد رأت «كاثرين مانسـفيلد» حين كتبت عن «النفق» في عام (١٩١٩)، أن «ميريام» تسـجل كل تفصيلات تجربتها الحسـية المباشرة بقوة ذهنية تسجيلية تثير الإعجاب، ولكنها لا تفضى في النهاية إلى تجديد فنى يمكن أن يعتد به اعتدادًا كبيرًا:

«أى شيء لا يستطيع عقلى الذى فى رأسى أن يفعله!» أتخيلها تقول ذلك. «أى شيء لا أستطيع أن أراه أو أتذكره أو أعبر عنه!» أكثر من مرة تدرب نفسها قصدًا على أن تتذكر كل شيء، تجد متعة فى الوصول إلى معرفة أنها أشبه بالآلة التى لا تخطئ، وتجعلنا نشاركها هذا الرأي، تدفعنا إلى الإعجاب بها كأداة من أدوات الفهم الكبيرة. يختزن عقلها الأشياء ويستدعيها بأريحية تُحسد عليها، فى استطاعتها استدعاء التفاصيل الصغيرة كاملة دون أن يعتورها نقصان ... أو زيادة! (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٣٠٩).

يمكننا هنا أن نقارن بيسر - وبشكل ممتع - بين وصف «مانسفيلد» لهذا الملمح الآلى فى وعى «ميريام» وبين تحذير «برجسون» فى ختام كتابه المعنون بـ: «الزمن والإرادة الحرة» من أن محاولات تصوير التعددية النوعية فى الحالات النفسية بأداة اللغة لن تسفر إلا عن محاكاة العملية التى يستجيب بموجبها الكيان القلق بردود أفعال ليس إلا، وينتهى الحال به إلى ضرب من الآلية الفيزيائية («برجسون»، ٢٠٠١: ٢٣٧). وتستمر «مانسفيلد» فى الحِجَاج قائلة: إن الحيلة التى تستخدمها «ريتشاردسن» تركز على مدركات «ميريام» السطحية، كما تظهر على السطح، وكما تعيها فى ذهنها، ولكنها تخفق فى أن تجعل من هذه المدركات السطحية دلالات على فهمها المستمر لذاتها، أو إحساسها المتصل بنفسها. كانت «وولف» و«مانسفيلد» صديقتين فى المهنة، وكانتا تتنافسان فى ذلك قبل وفاة الأخيرة المباغت؛ فقد توفيت «مانسفيلد» شابة فى عام (١٩٢٣) عن أربعة وثلاثين عامًا لا غير، وعندما نشرت «وولف» مقالها الذى لم توقعه باسمها حول رواية «النفق» فى ملحق التايمز الأدبى فى فبراير من عام (١٩١٩)، ضمنته تحفظات مشابهة حول السطحية الواضحة التى أدركتها فى رواية زميلتها «ريتشاردسن». تقول «مانسفيلد»: «القول بأن الآنسة «ريتشاردسن» قد قطعت شوطًا بعيدًا فى الوصول إلى الإحساس بالواقع حين ضربت صفحًا عن الأدوات التقليدية العادية قول لا أشكك فى صحته، ولكن مهلا! أى واقع صورته؟ هل هو الواقع السطحى أم الواقع العميق؟ (المقالات ٣: ١١). تريد أن تقول: إن المشكلة فى وعى «ميريام» نفسه، وهى تحمل على هذا الوعى لأنه وعى حسى أو مادى أكثر مما ينبغي، وآلى فيزيقى أكثر مما هو وعى تأملي: «إن حواس اللمس والبصر والسمع عندها حادة أكثر من اللازم. ولكن المشاعر والانطباعات والأفكار والعواطف تهرب منها، كأنها لا تتصل بها ولا تناقشها، ولا تعمد إلى الدخول بنا فى متاهات الأعماق النفسية التى كنا ننتظرها منها» (١١).

ينشــأ نقد «مانســفيلد» و «وولف»ـ في جزء منه ـ من حقيقــة مقتضاها أن تركيز «ريتشاردســـن» على الوصف «البرجســـوني» المباشر لوعى «ميريــام» كان عائقًا أمام تطورها بوصفها شخصية روائية. فرغم أن «برجسون» لفت الانتباه إلى الفرق بين الأنا التقليدية، كما كانت تُفهــم فى علاقتها بالعالم الخارجي، والــذات الجوهرية التى تمتاز بتقلباتها النفســية النوعية الخالصة، منبتة الصلة عن المجتمع واللغة، نقول: رغم ذلك فإنه أقر أيضًا بأنه دون النزعــة العقلية التى تميل إلى اللعب المكانى يصبح وعينا بالهوية مستحيلا، يتكئ ـ كما هو فى واقع الحال ـ على إحساس بالتواصل يتطلب ـ بالضرورة ـ تمييزًا للماضى والحاضر والمستقبل. تقول «مانسفيلد»: «صحيح أن «ميريام» ليس لديها ذاكرة، وصحيح أن الحياة فى بعض الأحيان أسرع مما نتوقع، ونحن نلهث لكى نلحق، ولكن ذلك لا يحدث على الدوام. فإذا كنا ندعى أننا نعيش فعلا علينا أن نقر بأن حياتنا تتخللها نوبات توقف نرجع فيها أدراجنا إلى كهوفنا التى ننطلق فيها إلى التأمل» (كايم ســكوت، ١٩٩٠ : ٣٠٩). ولكن «ميريام» تتشبث بمشاغل حياتها السطحية يومًا بعد يــوم لا لشيء إلا لاجتناب التفكير فى القضايا الجوهرية التى كونت ماضيها وحاضرها وكذلك مســتقبلها. إن انقطاعهــا القسرى عن حيــاة الطبقة المتوســطة المريحة التى عاشتها فى رواية «أسقف مدببة»، والإشــارات إلى مرض السيدة «هندرسن» فى الجزء المعنون بـ: «حالة ركود»، وتلك الإشــارة المنحرفــة إلى انتحارها فى نهاية الجزء المعنون بـ: «قرص العسل»، هى إشــارات تتصل بتصوير «ميريام» فى رواية «النفق»، رغم أن النقــاد المعاصرين قد تجاهلوها، أو لم ينتبهوا إليها بالمرة. كانت «ريتشاردســـن» تكرس مشروعها كلـه لتصوير الواقع تصويرًا صادقًا أمينًا، أو تصوير الواقع كما يختلج فى ذات سيدة شابة ذكية، ولكنها مجروحة وتسعى إلى الذود عن نفسها، سيدة ترى حياتها تهرب من بين يديها، وترى شــوقها إلى هذه الحياة يتضاءل مــع الزمن فى خضم الإعياء الذى يسببه العمل والاستنفاد الجسدي، تسعى إلى التقاط المشاعر وتسجيلها أثناء الفسحات وأوقات الراحة القصيرة مستثمرة هدوء حجرتها، تعانق شوارع «لندن» وحدها متأملة زاهدة، أو تخطف أمســيات سريعة من عطلات نهاية الأسبوع مع أصدقاء لها. راحت «ريتشاردســـن» تكتب من خلال تقمصها لوعى «ميريام» المهــدر، لم يكن يحتاج منها إلى ذلك الضرب مــن التأملات المطولة فى الماضى التى أنجزها بمتعة فائقة «مارســيل بروســت»، وإنما كان يحتاج منها أن تضرب عنه صفحًا وتنساه نسيانًا تامًا وكفى. رغم

ذلك لا نزعم أن الماضى الذى ســبرت غوره كان جهدًا بلا طائل، بل كان عنصرًا مهمًا من عناصر عواطفها، وكان يؤثر فى حاضرها، ولو بشيء من الغموض.

البطل الحديث

رغم أن النقاد يذكرون «جويس» و «ريتشاردسن» كثيرًا بوصفهما الكاتبين اللذين تبنيا ما بات يُعرف بـ: «رواية تيار الوعي»، فإن رواية «يولِسيز» التى كتبها «جويس» لم تكن تهيمن عليها شخصية واحدة مثل شخصية «ميريام» التى هيمنت على رواية «رحلة حج» التى كتبتها «ريتشاردســن»؛ فقد ظل «جويس» يكتب النصف الأول من الرواية وهو يركز على اســتخدام الحيلة المعروفة بـ: «الحوار الداخــلي، أو المونولوج الداخلي» ليمثل من خلالــه أفكار بطليه «ســتيفن ديدالوس» و «ليوبولد بلــوم» وانطباعاتهما، وعــلى النقيض: فى النصف الثانى من الرواية عندما شــغل الكاتب نفســه بأســاليب مختلفة، ومصطلحات متباينة، أســهمت هذه الأساليب وتلك المصطلحات فى النزول بـ: «ستيفن» و «بلوم» إلى مرتبة الشــخصيات العادية المستقلة ليذوبا فى العالم الأوسع لآليات الرواية ككيان كلي. فإذا كانت هنا شــخصية يهيمن وعيها على رواية "يولِسيز" هيمنة كاملة فإنه وعى «جويس» نفســه؛ فرغم أنه اســتطاع أن يضلل القارئ بالتقليل من هيمنة المؤلف على مســيرة السرد، فقــد توارى خلف الأفــكار والمفهومات التى قدمتها شخصياته، وراح يعلن عنها مرة بتغيير فى الأسلوب، وأخرى بتكرار العبارات والصور، وثالثة بتبنى الرمز الموازى أو ما يُسمى بالتجاور الفني.

عندما بدأ «جويس» يكتب رواية «يولِســيز» فى عام (١٩١٤)، كان قد خطط أن تكون الرواية ملحمة حداثية، يعارض بها ملحمة «الأوديســية»، ويسميها «الأدويسية التى على نهر ليفي»[*]، غير أن اهتمام «چويس» انصب على وصف الشــخصية بشــكل كبير؛ شــخصية بطله الحداثي. أخبر «چويس» «جورجس بوراتش»، وكان تلميذه فى مقــرر اللغة فى «زيورخ»، أنه يظن أن قصة «يولِســيز» «من أكثر القصص إنســانية فى الأدب العالمــى قاطبة»، وأن شــخصية «فرانك بدجن» من أكثر الشــخصيات اكتمالا فى التاريــخ» (بوتــس، ١٩٧٩ : ٧٠، إلمــان، ١٩٨٢ : ٤٣٥). ثم اســتمر يقول أيضًا:

(*) نهر «ليفي» الذى يقع فى شرق جمهورية أيرلندا، على بعد ٥٠ ميلا من «دبلن» (المترجم).

"إن شـــخصية «يولِســيز» هو ابن «لايرتيز»، ولكنه والد «تِلِمِكَسْ»، وزوج «بِنولُبي»، وعشيق «كاليبسـو»، رفيق السـلاح مع المحاربين الإغريق فى معركة طروادة، وملك «إِثِكا» (٤٣٥). نتيجة ذلك كلـه بدا «يولِسيز» فى عينى «چويس» أكثر إنسانية، وأكثر قربًا من وصف الشـخصية ثلاثية الأبعاد من سـائر أبطال الأسطورة الإغريقية. أخبر صديقه «بدجن» أن «يولِسـيز» الذى ابتدعه فى روايته سـيكون على المستوى نفسه من الكمال والشـمول. فها هو «ليوبولد بلوم»ذلك البائع المتجول، والذى يتعرض لخيانة زوجته وخداعها، والذى يشـترى من الجزار كُلْية ليتناولهـا فى وجبة الإفطار، والذى يقلم أظفاره ويمارس الاسـتمناء على الملأ، هذا البطل يريـده «چويس» أن يصبح ندًا للبطل الإغريقي. إن المؤلف هنا يقدم لنا حياة بطله «بلوم» بالتفصيل الممل، ولكن هذه التفاصيل المملة تبدو مغرقة فى العادية، ولكن فى الوقت نفسـه نجد أن هذه «العادية» أو قـل: هذا الإغراق فى العادية، هو ما يروق للقارئ، أو ما ينبغى على القارئ أن يركز عليه، ويرى فيها الحيـاة الواقعية، ولكنها الواقعية التى تتجـاوز المألوف، وتعلو على العادي. لم يقل لنا «چويس»: إن بطله «بلوم» يسـاوى البطل الأسـطوري، أو هو ندٌ لـه، ومن ثم أراد ـ من غير أن يعرف ـ أن يكون بطله هذا هدفًا للسخرية عند المقارنة، وموضوعًا للهزء عند المضاهاة، على النقيض: استطاع «چويس» أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأن بطله والظروف التى تحيط به رجل كل المواهب، ويكون بذلك ندًا لـ: «يولِسـيز»، وهو يكشـف لنا من خلال تصوير حياته فى يوم واحد فى «دبلن» أمانته المطلقة، ونفسه الصافية الودود، وحرصه وحذره الشـديدين، وذكاءه المفرط، ويكشـف لنا أيضًا عن حاجاته العاطفية ورغباته الإنسـانية، ويكشـف لنا أيضًا عن أنه يعانى من الإحساس بالغربة والعزلة والنفى عن الوطن، بالضبط كما كان يعانى «يولِسيز» فى خضم مغامراته فى رحلته الطويلة إلى وطنه «إِثِكا». وقد حدثنا «بدجن» يقول: «كان أول سـؤال عَنَّ لى حـين أتممت قراءة حكاية كاملة من تلك الحكايـات، أو حين قرأ على بصوته فقرة من حكاية لم يكملها، هو: «كيف اسـتحوذ «بلوم» على إعجابك إلى هذا الحد؟»... كانت الهموم التقنية، والقضايا «الهومرية»، والسـحر الكامن فى الجسد البشري، كانت كلها أمورًا ثانوية بالنسبة إلى «جويس»(بدجن، ١٩٧٢ : ١٠٦-٧).

والحق أن تركيز «بدجن» على شخصية «بلوم» بوصفه فردًا فى المجتمع الأيرلندى فى ذلك الوقت تركيز مثير، وهو على النقيض الواضح من تحذير «سـتيوارت جلبرت»

الذى ترجم رواية «يولِسيز» إلى الفرنسية، من نظرية مقتضاها أن «الواقعية النفسية لهذه القطعة من السرد» معناها أن اهتمام «جويس» ينصب على رسم الشخصية فى المقام الأول. ويستمر «جلبرت» فى التأكيد قائلا: «رغم أنه فى أغلب الروايات « يُستثار اهتمام القارئ، ويُستنهض اهتمامه عن طريق تقديم المواقف الدرامية، ومن خلال المشكلات المستمدة من السلوك، أو الشخصية وردود أفعال الشخصيات القصصية بعضها إزاء بعضها الآخر»، والأمر ليس على ذلك النحو فى رواية «يولِسيز» (جلبرت، ١٩٣٠: ٢٠). ركز «جلبرت» على رفض «جويس» أن يمنح «ستيفن» و «بلوم» و «مولي»أية هيمنة فردية على الأحداث، وما كتبه يستحق الاقتباس منها هنا:

> لا أظن أن شخصيات «يولِسيز» شخصيات خيالية، ولا أظن أن أهمية الرواية الحقيقية تكمن فى مشكلات السلوك والشخصية، فعندما نفرغ من قراءة «يولِسيز» لا نسأل أنفسنا هذا السؤال: «أكان من حق «ستيفن ديدالوس» أن يفعل ما فعله؟ وهل يحق للسيد «بلوم» أن يقول ما قاله؟ وهل كان يحق للسيدة «بلوم» أن تتراجع عن موقفها؟» أشعر أن هذه الشخصيات جميعًا قد صورها مبدعها على ما يجب أن تكون عليه: فهم يتصرفون، ونحن نراقب أفعالهم، كأن هناك قوة تدفعهم رغمًا عنهم، حالة وجودية لا يستطيعون منها فكاكًا ... فالمعنى فى رواية «يولِسيز»ـ لأن لها معنى فى النهاية وليست تصويرًا فوتوغرافيًا لشريحة من الحياة فحسب، بصرف النظر: المعنى فى الرواية لا يمكن أن نلتمسه فى أى تحليل من تلك التحليلات التى نقرأها لمشاهدها وأحداثها، ولا لتصرفات أبطالها، ولا يمكن أن نلتمسه فى طبيعة المزاج النفسى لشخصياتها؛ على النقيض: المعنى فى الرواية كامن فى الحيل الفنية التى يستخدمها المؤلف، والتى لا تنجو منها حكاية من الحكايات، وفى التفاصيل الصغيرة التى تطرحها اللغة، وفى آلاف المصادفات والإحالات التى يحفل بها الكتاب ... إن القارئ يشعر أن موقف مؤلف «يولِسيز» من شخصياته التى يبدعها، ومن أنشطتهم، موقف المحايد؛ فهو المؤلف الذى يترك العنان لهذه الشخصيات بعد تقديمها التقديم الأولى، كل شيء له فائدة، وكل شيء يصدر من هذه الشخصية أو تلك يسهم فى بنائها على أى نحو من الأنحاء، يمكن تشبيه الشخصية هنا بالطاحونة التى يصبح كل شيء يقع تحت طائلتها حبوبًا، وتتم عملية الطحن هنا على مهل، وتواصل الحبة الانشطار إلى أصغر الصور (٢٠-١).

كتب «جلبرت» دراسته، تحت إشراف « چويس» نفسه، بهدف التركيز على أهمية الإطار البنيوى للملحمة «الهومرية» أو ما تأثر به « چويس» من ملاحم أخرى، وهى أمور لم يصل إليها "بدجن"، ولم ينتبه إليها أغلب القراء. فقد كتب آخرون تحليلات كثيرة ومتباينة أشد التباين، وعكست هذه التحليلات تحيزاتهم النقدية أكثر مما عكست مقاصد « چويس» أو توجهاته الفنية (كتب «بدجن» من منطلق اهتمامه بالواقع والشخصية والبيئة التى نشأت فيها هذه الشخصية، وكتب «جلبرت» ليلقى الضوء على البناء الروائي، وليعكس اهتمامه بالأسلوب والحيل الفنية)، ولكن الناقدين كليهما يُعذَران؛ فنص الرواية غامض أشد الغموض، مراوغ أشد المرواغة. فقد قصد «چويس» من البداية إلى أن تكون روايته ملحمة تشبه ملحمة الأوديسية، تسرد أحداث حياة بطل حديث، بطل كامل من جميع الزوايا (فشخصية «بلوم» شخصية متكاملة، كلى الثقافة كما يقول «لِيهان» فى حكاية «الصخور الضالة»)، ولكن حين كثرت الحيل الفنية، والاستراتيجيات الأسلوبية، وتراكمت - أو تطورت - على مدى السنوات الست التى كتب فيها المؤلف روايته، تغيرت صورة الشخصية، وتغيرت معها بؤرة التركيز.

تشكل الحكايات التسع الأولى من رواية «يولِسيز» بدءًا من حكاية «تِلِماكوس» ووصولا إلى حكاية «سِلا وكَارِيدَسْ»، ما وصفه «چويس» بأنه «أسلوبه الأولي» (رسائل جيمس جويس، ١٢٩)، يظهر فيه أن اهتمامه بالشخصية اهتمام كبير. يستخدم «چويس» هنا «المونولوج» الداخلى المباشر، يتخلله حوار عادى بين أشخاص، مع وجود راوٍ غائب يحرك الشخصيات والأحداث، ليخلق الوهم بأن القارئ يتابع تيار الوعى عند «ستيفن» أو «بلوم». ويخبرنا «بدجن» بأن «چويس» قال له: «أحاول أن أصور أفكار الناس التى لا يمكن تصويرها، أو تجسيدها، بالطريقة التى تجرى بها (بدجن، ١٩٧٢: ٩٢). وعلى النقيض من بعض نقاده الذين زعموا أنه هو الذى ابتدع حيلة تيار الوعي، فقد كان «جويس» يرد هذا الحق إلى رواية مغمورة عنوانها: «الأمجاد الزائلة» (١٨٨٧)، لكاتب فرنسى مغمور أيضًا يُسمى «إدوارد جاردان». قرأ «جويس» تلك الرواية فى عام (١٩٠٣)، وكان يذكر دائمًا أنه أُعجِب بطريقة المؤلف، وفى أثناء تخطيطه للحكايات الأولى من رواية «يولِسيز» فى عام (١٩١٧) كتب إلى «جاردان» يطلب منه نسخة جديدة ليعكف على دراستها. ولكن «جويس» يطور طريقة «جاردان» الأصلية، خاصة فى تبنيه للنغمة الروائية والصور الخيالية التى تجرى على لسان البطل

وهو مستغرق فى حواره الداخلى بتأثير المحفزات الداخلية والخارجية التى تدفعه. يخبر «چويس» زميله «بدجن» فى عام (١٩١٨): «فى روايتى يتحرك الجسد ويعيش، في/ أو من خلال فضاء هو مأوى شخصية تتمتع بالبشرية الكاملة»، ثم يستمر: «فقد انتقيت مفرداتى انتقاءً، وسخرتها للتعبير فى البداية عن وظيفة ما، ثم سخرتها هى نفسها للتعبير عن وظيفة أخرى» (٢١). ويعلق على حكاية «أكلة لحوم البشر» وهو يتابع «بلوم» وهو جائع ثم بعد أن يُتخم بالطعام:

> **تشتاق المعدة إلى الطعام، ويصبح إيقاع الحكاية أشبه بحركة تمعجية بطيئة ... يسير بطلي، «ليوبولد بلوم» إلى مائدة الغداء، يفكر فى زوجته، ويقول لنفسه: «ساقى «مولي»ملتويتان». وفى وقت آخر من النهار ربما قال الكلام نفسه، دون أن يتذكر الطعام. ولكنى أريد من القارئ أن يفهم داتما من خلال الإيحاء أكثر من فهمه من خلال الجملة المباشرة (٢١).**

استمرت هذه الاستراتيجية مهيمنة على الحكايات التسع الأولى من الرواية، وما إن انتهى الكاتب من حكاية «سِلة وكارِيدِس»، حتى وجدنا «چويس» يكتب بعدها عبارة تقول: «هنا نهاية الجزء الأول من رواية «يولِسيز، مساء رأس سنة (١٩١٨)» (جوردن، ١٩٧٧ : ١٧). والجدير بالملاحظة هنا أن «جويس» كتب ثلث رواية «يولِسيز» عندما قرر نشرها مسلسلة فى مجلة «لتل ريفيو» الشهرية عام (١٩١٨)، ومنذ ذلك الحين وهو ينتهى من كل حكاية جديدة قبل أن يأتى ميعادها للنشر على رأس كل شهر، ثم يراجع بعد ذلك كل ما كتبه حتى عام (١٩٢٢)، يضيف العديد من التفاصيل الصغيرة، أو يتوسع فى استخدام المتقابلات الرمزية، وفى بعض الحالات كان يستبدل أسلوبًا سرديًّا بأسلوب آخر بطريقة مثيرة وعجيبة. كانت هذه التغيرات إلى جانب تغيرات أخرى: منها إزالة عناوين الفصول التى انتحلها من الملحمة «الهومرية»، والتى ظهرت فى الأجزاء التى نشرها مسلسلة، كانت تعنى أن النص الذى ظهر فى عام (١٩٢٢) يضطر القارئ إلى تجربة تختلف اختلافًا كبيرًا عن قراءة الحكايات المسلسلة فى المجلة آنفة الذكر. وحين ضرب صفحًا عن «المونولوج الداخلي» باعتباره أسلوبًا سرديًّا مهيمنًا، بدأ «چويس» يعيد التركيز على دور المؤلف كلى المعرفة بشكل واضح وصريح، يجرب سلسلة من الأساليب السردية والتمثيلية الأخرى أو يحاكيها. وحين راح يراجع النصف الأول من الرواية وصولا إلى النص النهائى الذى يقرر نشره، رجع

إلى حكايات «بلوم» لكى يضيف إليها بعض التفاصيل «الواقعية»، وأيضًا لكى يتوسع فى استخدام النظام المتنامى لمنظومة الأنساق الهندسية للرواية، وكانت النتيجة أن أصبح لديـه عمل يفيض بالبراعة والقوة من ناحية المهارة الأسـلوبية، ومن ناحية اللغة التى دفعهـا «چويس» إلى حدودها القصوى فى مقدرتها على التعبير عن التجربة، وتجاوز بها الكليشيهات اللغوية الشـائعة، وخلصها من وهدة العبارات البلاغية التقليدية، والتى نالت من تعاطف القارئ مع طريقة تفكير كل من «ستيفن» و «بلوم»، حتى فى النصف الأول من الرواية.

كان توقف «چويس» عن اسـتخدام المونولوج الداخلى المباشر، وما تبع ذلك من تخفيفه من هيمنة الفردية على الذات فى «يولِسيز»، ربما أشار إليه فى تعليقه على «بدجن» عندما اقترح «إزرا باوند» أن يعود «ستيفن» إلى واجهة الأحداث بوصفه مركز السرد. كان «چويس» قد مل من إعادة خلق ذاته السـابقة، قال: «ستيفن لم يعد يهمني، شكله الحـالى لا يمكن تغييره» (بدجن، ١٩٧٢ : ١٠٧). أيضًا شـعر أنه نقل بؤرة التركيز إلى الولوج فى وعى شـخصية واحدة كما حدث فى رواية «صورة الفنان فى شـبابه». قال «چويـس» مرة: «إن الهم الحداثى الأكبرلرواية «يولِسـيز» هو القوى السـفلِية، تلك التيارات المختبئة التى تتحكم فى كل شيء، وتدفع البشرية عكس تيار الفيضان الظاهر» (هارت، ١٩٧٤ : ٥٤). تعنى عبارة «جويس» ابتعادًا عن تيار الوعى المهيمن على عقل فرد، وصـولا إلى مفهوم التيارات الجوهرية الأعمق التى يتميز بها الوجود الإنسـانى الجمعـي، وهو دليل على التطـور فى مفهوم «چويس» للشـخصية الذى انعكس على «صورة الفنان شابًا» و «يولِسيز». والحق أن «صورة الفنان فى شبابه» شأنها فى ذلك شأن رواية «رحلة حج» لـ: «ريتشاردسـن»، يمكن إدراجها ضمن صنف رواية التحولات العاطفية bildungsroman، والتى هدفها تتبع رحلة الفرد إلى الوصول إلى معرفته بهويته وذاته. إن وظيفة الشخصيات فى رواية «يولِسيز» هى تصوير الوحدة التمثيلية للوجود الإنسانى عبر الزمان والمكان، بما يتجاوز وظيفتهم كأفراد، فرغم أنهم أفراد أيضًا فإنهم كنايات حداثية تصور الخصائص والتجارب الإنسـانية التـى تتكرر باختلاف الزمن من مبتدأ التاريخ إلى منتهاه. إن «چويس» يتوسـع فى هذه الاستراتيجية بصورة أكبر فى «فيناجنز ويك»، تلك الرواية التى كتبها عـن الوعى البشرى فى الليل وليس فى النهار والتى علق عليها قائلا: «لا توجد شـخصيات فى هـذه الرواية، هى عبارة عن حلم لا

غير» (إلمـــان، ١٩٨٢ : ٦٩٦). يتوفر «جويس» فى هذه الرواية على سرد الحلم، أو سرد ما يدور فى العقل الباطن؛ إن الوعى بالذات هنا (ومن ثم الشخصية الفردية) إنما يفسح الطريق أمام ما يسميه «جويس» الذكريات الكونية والسرمدية فى الغريزة البشرية.

أحجم «چويس»عن الاســتفادة من خبرة الراوى العليم الموثوق به، ولم يســتفد أيضًا من وجهة النظر المبئرة لوعى سردى مركزى فى النصف الثانى من الرواية، ونظن أن هذا القرار هو ما جعل «يوليســيز» تشــكل تحديًّا لقرائها. لقد اعتاد القراء على قراءة التراث الإنســانى الليبرالى الذى تمثله الرواية الإنجليزية، واهتمامها بتفرد الهوية، وعالم الــذات الداخلى (مهما كانت التجارب فى تصوير الشــخصيات)، النتيجة أنهم انتظروا من شــخصيات «يوليســيز»أفرادًا يغازلون حدود الكمال، وحدود الفهم التام للذات، شخصيات سُــمح لنا بالولوج إلى عوالمها الفكرية من خلال المونولوج الداخلي.ولكن «چويس» يحقق قطيعة مع الأعراف الروائية للحبكة والسرد القائم على التطور الزمنى الخطي، ويحقق القطيعة أيضًا مع استراتيجية تكييف الذات كما نراها عند «ريتشاردسن» ـ على ســبيل المثال ـ واضحة جلية. فى هذا الســياق نرى «ميريام هندرسن»تبدو مالكة لوعى فردى قوى مكبوح الجماح تعمل اللغة فيه كأداة للتعبير عن الذات. إن «چويس» يكشف عن قدرة اللغة فى التعبير عن الوعى أو عما يشكل الوعي.

عــلى أن هناك من يقول: إن هــذا الوعى لا يكفى للتعبير عن الشــخصية، رغم شــموله، ورغم إلمامه بالتفاصيل، يقول «هولبروك جاكســون»ـ على سبيل المثال ـ إن «بلوم»:

> **يعيش معــك وتعيش معه لحظة بلحظة؛ تذهب معه إلى كل مكان، بجســدك وعقلك؛ فأنت كاتم أسرار فكره وعواطفه ... حتى تحيط علمًا بجميع أطراف حياته من خلال فضحه للوعي؛ إنك تعرفــه ـ فى الواقع ـ أفضل من معرفتك بأى كائن آخر فى الفن والأدب.**

ولكن «هولبروك» ينهى مقاله بشيء مــن الارتباك حين يقول: «يصعب علينا أن نعرف لماذا اضطــرب «جيمس» فى تقديم هذه الشــخصية» (ديمنغ، ١٩٧٠ : ١٩٩). فى الوقت نفســه نجد أن «ت. س. إليوت» قد أسر بملاحظة لـ: «ڤرچينيا وولف» فى معرض احتفاله بما كان يســميه «منهج جويس الأسطورى فى الكتابة» بأن: «أسلوبه فى

النهاية قد أخفق كطريقة فى رســم الشخصيات، لأن «بلوم»لم ينبئنا إلا عن شيء واحد لا غــير، وأن هذا المنهج الجديد الذى يعول على علم النفــس يثبت فى رأيى أنه لا يعد بالكثير. إنه لا ينبئنا بأكثر مما تنبئنا به النظرة الخارجية فى العادة» (اليوميات ٢: ٢٠٣).

يبدو أن «چويس» ونقاده اتفقوا على أن يزداد هذا التصوير للشــخصية الفردية فى «يولِســيز» تبعية فى كتابات «چويس» انطلاقًا من اعتقاد فلسفى فى الإنسانية الشاملة، وفى استعراض جمالى للمهارة التقنية. ومن أكثر النقود جوهرية تلك التى كتبها شريكه الســابق فى الشراب «ويندهام لويس» الذى يقول: «بــصرف النظر عن أى شيء يظل «چويس» صانــع ماهر» هكذا أعلن «لويــس» فى كتابه المعنون بـــ: «الزمن والرجل الغــربي» (١٩٢٧)، والــذى ضمن فيه هجومــه الجدلى على ما اعتــبره الاتجاه الذاتى المهيمــن فى عشرينيات القرن العشرين فى الثقافة الغربية»، يقول فيه أيضًا: «إن ما يحفزه هو الطرق التى تتم بها الأشــياء، والعمليات الفنية، وليســت الأشياء نفسها التى يتم عملها» (لويس، ١٩٩٣ : ٨٨). بعبارة أخرى:التفاصيل وشكل التمثيل هو الذى شغل «چويس» أكثر من موضوع التمثيل نفسه، فحيثما دعت الحاجة إلى التفاصيل الصغيرة، أو الخصلة الشــاذة الجلية، نجد «چويس» قادرًا على التعبــير عنها كما يقول «لويس»، «ولكنه يعجز عن الخروج علينا بكيان كامل ســواء على مســتوى الرواية أو مســتوى الشــخصية» (٩٩). ثم يجادل بقولـــه: «النتيجة هى أن «چويس» يركز إما على أجزاء الشخصية المبعثرة التى أمعن فيها نقدًا وسخرية، أو على النزعات البشرية العامة، يبدع من خلالها ـ وبكم كبير من التفاصيل ـ مظهر سطحى للحياة» يعيش فيه الناس بطريقة آلية مجــردة، أو على عكس ما ينبغــى أن تكون عليه الحيــاة» (٩٩). إن «لويس» يتهم «چويس» بأنه يبدع أنماطًا عامة؛ مثل اليهودى «بلوم»، والشاعر «ستيفن»، والأيرلندى «موليغــان»، والإنجليزى «هينز»، و«مولي» الأم السرمدية كما يقول فرويد. تأكيده على الفجوة الروحية بين هذه الكليشــهات التى تســير على قدمين» (٩٤) والشــخصيات التى تم رســمها بطريقة يسيرة، ولكنها أكثر قربًا من الجوهر الإنسانى فى المشهد الأدبى الــروسي، يواصل ملاحظات «وولف» الأكثر ذكاءً حول المنهج الحداثى فى مقالاتها فى «الروايات الحداثيــة» و «القصص الحديث». فى هذه المقــالات حملت على «چويس» (مشيرة إلى الأسلوب الأولى فى رواية يولِسيز») لأنه ركز سرده كله على الوعى الذى «لا يمكن أن يصل إلى/ أو يعانق / أو يفهم ما هو خارج الذات أو ما يتجاوزها» (المقالات ٣: ٣٤).فى نظر «وولف» يموقع كل من «چويس» و «ريتشاردســن» القارئ فى حدود

ما أسـمته «الذات النرجسـية اللعينة» للمؤلف. كانت روايـات «وولف» وقصصها مهمومة لا بالذات المنبتة الصلة عن/ بل بسر حياة الآخرين وسحر الذوات الأخرى، أو كما وصفته «ضوء الشخصية الخادع»، ينادى الكاتب بنعومة بقولـه: «اسمى براون. احفظ اسمى إذا استطعت»(المقالات ٣: ٤٢٠).

البحث عن «المسز براون»

قالت «وولف» فى محاضرة ألقتها أمام «جمعية كامبردج للمهرطقين»(*) فى مايو عام (١٩٢٤): «لا يوجد جيل منذ مبتدأ هذا العالم أحاط علمًا بالشـخصية أكثر من جيلنا» (المقالات ٣: ٥٠٤).وقد نشرت هذه المحاضرة تحت عنوان «الشخصية فى الرواية» فى مجلة «المعيار» التى أسسـها «ت. س. إليوت» وذلك فى شهر يوليو، ونشرتها مرة أخرى تحت عنوان: «المسـتر بينت والمسز براون» فى مطبعة «هوجارث» فى أكتوبر، قدمت فيه ردها على النقد الذى كتبه «آرنولد بِنِـت» بأنها أسرفت فى اهتمامها بابتداع الحيل الفنية أكثر من اهتمامها بإبداع الشـخصيات التى يمكن أن يصدقها القارئ. يقول «بِنِت» فى مقال لـه بعنوان: «هل نقول إن الرواية فى طريقها إلى الاندثار؟» وذلك فى مارس عام (١٩٢٣): «نـادرًا ما قرأت كتابًا فيه من المهارة ما فى كتـاب «فرجينيا وولف» المعنون بـ: «حجرة يعقوب»، إلا أن شـخصياتها لا تحيا فى العقل؛ لأن المؤلفة كانت مهووسة - تقريبًا - بالتفاصيل الصغيرة التى تدور حول تفرد الشخصية وبراعتها». يريد «بِنِت» أن يدلل على أن الجيل الحديث أخفق فى إبداع الشـخصيات المقنعة، بينما أكدت "وولف" على أنها أكثر إحاطة بالشـخصية من أى وقت مضى، وهذا يشير إلى الفجوة بين مفهوم الفريقين حول الهوية وطرائق رسـم الشـخصيات. يرى «بِنِت» أن السياق الاجتماعى والمادى المرسـوم بمهارة من العناصر الجوهرية فى رسـم شـخصية يصدقها القارئ. وترى «وولف» أن هذه الشـخصية التى يريدها «بِنِت» تتضاد مع السعى إلى الوصول إلى الجوهر الأساسـى للذات البشرية. وليس من العجيب أن تواصل «وولف» الدفاع

(*) The Heretics Society in Cambridge جمعية أسـسها «تشارلز كاى أوجدن» كاتب وعالم لغة وفيلسوف بريطانى فى عام (١٩٠٩) تخضع أية سلطة للجدل العقلى بما فيها المعتقدات الدينية، كانت تضم بين أعضائها المستقلين فى الفكر والتوجه (المترجم).

عن القصة «الإدواردية» الذى بدأته فى مقالات «الروايات الحداثية» (١٩١٩)، ويمكن موقعته فى خضـم الحِجاج الأرحب الذى يزعم أن القرن العشرين قد شـهد تغيرًا فى مفهوم الشخصية مما استلزم بالضرورة تغيرًا فى مناهج تصوير الشخصيات الأدبية.

وفى مسـتهل مقالها «الشـخصية فى القصة».أعلنت «وولف» ـ محتـدة ـ «أنه فى ديسـمبر من عام (١٩١٠) تغيرت الشخصية الإنسـانية»(المقالات ٣: ٤٢١). وهى جملة أثارت الكثير من النقاش النقدى حول السـبب فى أن «وولف» ربما اختارت هذا التاريخ بالذات (وفاة الملك إدوارد السابع، وافتتاح أول معرض لفن ما بعد الانطباعية، وقلاقل سياسية واجتماعية عبرت عنها ظهور الصيحات المنادية بحق المرأة فى الاقتراع، وإضراب عـمال المناجم الويلزيين)، رغـم أن وجهة نظرها فى مشـهد ما بعد الحرب الكبرى فى عـام (١٩٢٤) ربما يمكن إيجازها فى أن هـذا التراكم الكبير من الأحداث يمكن النظر إليه على أنه علامة على نهاية عهد الاستقرار، ومعلنًا عن بدء عهد جديد من الصراع والأزمات. فجأة بدا الحاضر منبت الصلة عن الماضي، بل أصبح الحاضر غريبًا بسـبب الحرب الكبرى الأولى التى غابت معها القيم والمعتقدات التى كانت تؤكد على الفرضيات السـابقة المتصلة ببنية الحياة الشاملة والمستمرة. وعندما نقرأ مقالها المعنون: «ما الذى يجعل الفن مواكبًا للعصر؟» والمنشـور فى ملحق جريدة التايمز الأدبى فى عام (١٩٢٣)، يظهر أمامنا أن حجة «وولف» لا تتكئ على أن الشـخصية الإنسانية نفسها قد تغيرت، ولكن الذى تغير هو السياق الذى تشكلت من خلاله هذه الشخصية. تقول «وولف»أيضًا فى هذا المقال: إن كُتَّابًا مثل «جين أوستن» و «والتر سكوت» استخدموا الأدوات التـى كانت توافق رؤيتهم للعالم، نعم هم تجاهلوا تلك الدقائق والظلال التى تدل على الإدراك الفردي (المقالات ٣: ٣٥٨) الذى أصبح من هموم الرواية المعاصرة، ولكن ذلك كان بسبب أنهم كانوا مقتنعين بمكانة الإنسان فى الكون ما جعلهم يبدعون لنـا عوالم قصصية كاملة. تقول بالنص: «عندما تؤمن بأن انطباعاتك تلاقى قبولا لدى الآخرين، يحررك هذا الإيمان من قيود الشـخصية، والالتـزام بتمثيل تقلباتها المتباينة» (المقـالات ٣: ٣٥٨). ولكن الكاتـب الحداثى لم يعد يؤمن بمثل هـذه العموميات، ويؤمن بأن المادة الوحيدة التى يمكنه تمثيلها بأمانة هى الانطباعات المتشـظية لتجربته الذاتيـة الخاصة. فإذا كان جوهر الحياة لم يعد فى الإمكان فهمه بعبارات الواقع الظاهر، عندئذٍ تصبح الوسـائل التقليدية لتقديم الشـخصيات من خـلال الصلة بينهم وبين

مفردات واقعهم الظاهرى لا طائل مـــن ورائها. كان الكاتب الروائى يحتاج إلى ابتداع طرق جديدة فى تصوير الشخصيات، أكثر مناسبة للعصر الحديث.

المستر بِنِتْ والمسز براون

فى مقالها المعنون بـ: «الشخصية فى القصة الخيالية» ترد «وولف» على نقد «بِنِت» لكتاب «وولف» المعنون بـ: «حجرة يعقوب» بسرد حكاية طريفة ســاخرة فى الغالب تم فيهــا تصويره هو و «وِلز» و «جولزورثي» على أنهم مســافرون فى قطار واتفقوا على وصف شـخصية عجوز متواضعة تجلس فى ركن من العربة هى السـيدة براون. تقول «وولف» بنبرة المعترض: «إن الروائى «الإدواردي» لن يهتم بالسـيدة براون نفســها كما تظهر وهى جالســة فى ركن عربة القطار، بالعكس: ســيهتم الروائيون «الإدواردیون» بتفاصيل الحياة من حول السيدة، ويمعنون ـ بقوة ونهم فى البحث وميل إلى التعاطف ـ فى وصف المشاهد خارج النافذة: فى المصانــع، وفى صور الحياة وما ينبغــى أن يكون، وحتى فى وصف الزخارف على أقمشــة مقاعد العربة؛ لن يركزوا على الســيدة نفسها، ولا على حياتهــا، ولا على الطبيعة البشرية» (المقــالات ٣: ٤٣٠). ثم تقول وقد تملكها الغيظ: «إن روايــات «الإدواردیین» تترك لديها انطباعًــا بعدم الاكتمال، فهى مكتوبة لزمن ســابق، والأعراف الروائية التى ابتدعوها توافق أغراضهم. على هذا الأســاس يصبح اســتخدام «بِنِت» لمثل هذه الأعراف الروائية كمعيار فى تقييم مناهج الروائيين فى الحــاضر عديم القيمة؛ لأن هذه الأدوات ـ كما تقول «وولف»ـ «ليســت أدواتنا، وأن الموضوعات التى تناقشــها هــذه الروايات ليســت موضوعاتنا» (٤٣٠). ولكن «وولف» أيضًــا قالت: إنها لا تدافع عن استراتيجيات الحداثيين كذلك. وذكرت أن أهم ما يميز كتابات الجورجيين بما فيهم «جويس» و «إليوت» و «لايتون ســتراكي» كأمثلة (فى المحاضرة ذكرت «ريتشاردســن» ولكنها حين نــشرت المحاضرة مطبوعة لم تــأت على ذكرها بالمرة)، هــو تدمير الأعراف المتوارثــة الجامدة، أكثر من النجــاح المهم الذى أحرزته على مســتوى التجريب مع أشكال ومناهج جديدة فى الكتابة الروائية.

لقد رأينا كيف كان إصرار «وولف» على اجتناب «تيار الوعي» الذى اتهمته بالنرجسية فى الصورة التى وجدتها فى «ستيفن ديدالوس» و «ميريام هندرسن»حين كتبت هى رواياتها الحداثية. ففى «حجرة يعقوب» راحت تطبق نقدها الذى حملت فيه على أعراف الماضي، وراحت تظهر تحفظاتها فيما يتصل بالحيل الفنية التى استخدمها معاصروها. وخلال النصف الأول من «حجرة يعقوب» أخفت الطرق الظاهرية فى تصوير الشخصية فى أن تمسك بهوية هذه الشخصية إمساكًا ترضى عنه.وعندما تستدعى «وولف» صورة سيدة عربة القطار لتقديم «يعقوب» شابًا فى طريقه إلى جامعة «كامبردج»،فإن السيدة نورمان العجوز، وقد أُعطيت دور المراقب المسافر، راحت تفحصه باهتمام من وراء الجريدة التى كانت تقرأها، ثم تقول إنه ربما يكون أقرب الشبه بابنها هي، ثم نسمع صوتًا سرديًا محايدًا يهتف: «لا يوجد من يرى الآخر على حقيقته، الناس ترى الكل-ترى جميع أنواع الأشياء-إنهم يرون أنفسهم» (رحلة إلى الجنة،٣٦). إن ما لا يستطيعون رؤيته، ومن ثم لا يراه القارئ، هو «يعقوب» نفسه كما يظهر أمام نفسه. ثم نرى أن الراوى يسعى إلى تقييم شخصية «يعقوب»من خلال مظهر المبنى الذى يسكن فيه، وتصبح أهمية هذه الاستراتيجية أكثر وضوحًا حين نتذكر هجوم «وولف» على التركيز على كل ما هو مادى الذى انتهجه الروائى الإدواردى فى «القص الحداثي». هنالك راحت تشبّه روايات «بِنِت» ببيوت مشيدة تشييدًا جيدًا ورغم ذلك تفتقر إلى كل خياة؛ فالعنصر الروحى للشخصية ضائع فى زحام التفاصيل الموضوعية الكثيرة. هنا يصبح وصف «حجرة يعقوب» من عوامل التأكيد على ورطة المؤلف أكثر منه سعيًا إلى حل اللغز الذى تطرحه الشخصية:

> فى حجرة يعقوب نطالع مائدة مستديرة، ومقعدين منخفضين، ونطالع أعلامًا صفراء وُضعت فى مرطبان وُضِع على رف مستوقد؛ وصورة فوتوغرافية لأمه؛ بطاقات من جمعيات عليها رسوم لأهِلّة، شعارات وحروف أولى من أسماء، نوتات وبايبات؛ على المائدة نطالع أيضًا أوراقًا مزينة بأطر حمراء - لابد أنها تحوى مقالات - هل يتألف التاريخ من سير حيوات العظماء؟ هناك أيضًا نطالع كتبًا كثيرة، وكتبًا فرنسية قليلة؛ يستطيع القارئ أن يقرأ ما يريد، بمقدار حماسه للقراءة. على سبيل المثال: حياة دوق ولنجتون، وسبينوزا، وأعمال تشارلز دكنز، وملكة الجان، وقاموس للغة اليونانية مع بتلات أفيون مضغوطة على حرير بين الصفحات؛ وجميع عظماء العصر الإليزابيثى (رحلة إلى الجنة٤٨ - :٤٩).

رغم وجود مظاهر لحياة «يعقوب»(وأى طالب آخر فى جامعة كامبردج فى العقد الأول من القرن العشرين) يطرحها أمامنا الراوى الذى يتدخل فى كل شيء، فإن المشهد فى النهاية لا يفضى إلى معرفة بالشـــخصية نفســـها، تضيع من القارئ الصفة الإنسانية التى تميز «يعقوب» نفســـه: «الهواء داخل الحجرة الفارغة ساكن كسول، علامته انتفاخ الستارة، والأزهار فى المرطبان تتبدل من حال إلى حال. عِرق من مقعد الخيزران يحدث صوتًا يشـــبه الصرير، رغم أنه يخلو من الجالســـين». النقطة التى يشكو منها «بِنِت» هى نفســـها قضية «وولف»؛ أن الحيل السردية الخارجية تخفق فى بناء الشـــخصية بما يكفى للاطلاع على أغوارها. ولكن «وولف» تقول إنها يمكن أن تقبل شـــخصية «يعقوب» على ما هى عليه لأنها فى النهاية شـــخصية غامضة أشـــد الغمـــوض، ربما أكثر غموضًا من الشـــخصيات فى القصة «الإدواردية» التى يُفتضح أمرها من الســـطور الأولى. إن «وولف» تحاول بين الحين والحين أن تنقل إلينا شخصية «يعقوب» كما هى بالضبط، كما فى المثال التالى الذى يتضاد فيه خطابه المباشر مع أفكاره الباطنية:

(«أنـــا فى الثانية والعشريـــن. فى آخر أكتوبـــر تقريبًا. الحياة تفيـــض بالصفاء والســـعادة، رغم وجود هذا العدد الضخم من الحمقى لسوء الحظ. على المرء أن يســـعى لعمل شيء ما – الله يعلم ما هـــو هذا الشيء. كل شيء حولنا مفعم بالبهجـــة – ربما فيما عدا الاســـتيقاظ فى الصباح الباكـــر، وارتداء المعطف ذى الذيل»).

أقول لك يا بونامى ما رأيك فى بيتهوفن؟

(بونامى صديق رائع. يعـــرف فى الواقع كل شيء ـ بالطبع لا يعرف فى الأدب الإنجليزى أكثر مما أعرف ـ ولكنه قرأ كُتّاب الأدب الفرنسى جميعًا تقريبًا).

بدأت أعتقد أنك تتحدث هراءً يا «بونامي». رغم ما تقول ... تينسون العجوز المسكين ...» (حجرة يعقوب، ٩٦–٧).

فيما نجد أن السرد الصادر من ضمير المتكلم يشير إلى التناقض بين الوعى الباطنى والمظهر الخارجي، فإن استخدام الأقواس هنا استخدام غريب، والإصرار على استخدام ضمير المتكلم «أنا» هنا أيضًا يبدو استخدامًا زائفًا. ربما كان هذا هو السبب الذى جعل «وولف» تتحول بالكلية إلى استخدام استراتيجية مختلفة، ترفض فيها استخدام أى حوار

داخلى من ناحية «يعقوب»، وتعمل فى المقابل على تشـــيد صورته الخارجية تجمعها من شظايا متفرقة، ولمحات جزئية من شخصيات أخرى. تستعرض «وولف» بطريقة مثيرة استحالة معرفة المرء نفسه أو فهم تجربته الذاتية، ففى تصويرها لطائفة من الشخصيات الثانوية المحيطة بالبطل، والتى تحيل بفضل وجوده المراوغ، تســتبق ما أصبح بعد ذلك أســلوبًا مميزًا لها فى السرد الباطني. إن الصرخة المدوية: «يعقوب! يعقوب!» التى تتردد خــلال الكتاب كـلـــه هى فى الواقع صرخـــة الكاتب وصرخة القــارئ بقدر ما هى صرخة الشــخصيات الأخرى، الجميع يبحث عن «يعقوب» الحقيقى دون نتيجة. من «يعقوب» الحقيقي؟ ومن «الســيدة براون الحقيقية»؟ هل يمكن أن نســير إلى ما وراء الأخروية المجهولة لكائن بشرى آخر؟ وبأى الوسائل يمكن سبر أغوار الوعى الفردى فى تصويرنا لشــخصية روائية؟ وهل من الممكن أصلاً أن نصور الحياة كما يفهمها كائن بــشرى آخر؟ كانت هذه بعض الأســئلة التى طرحتها «وولــف» بحماس وإصرار فى كتاباتها الإبداعية والنقدية فى أوائل عشرينيات القرن الماضي.

قصة حياة

كيف نمسك بـ: «الســيدة براون»، الروح التى بها نعيش، الحياة نفسها (المقالات ٣: ٤٣٦)، هذا هو الســؤال الذى أصبح يهيمن على فكر «وولف» منذ مقالاتها الباكرة التى تناولت فيها حياة زملائها من الكُتّاب، والتى كانت تنشرها فى مجلة «كورنهيل» وفى «ملحق التايمز الأدبي». فقد كانت كتابة ترجمة حيوات الآخرين من الأمور الشائعة فى مجال الكتابة فى نهاية القرن التاسع عشر، والتى كان لأبيها نفسه السيد «لِزلى ستيفن»، أول رئيس تحرير لموسوعة «معجم أعلام الوطن»، دور كبير. وقد دل هذا المشروع التاريخى الضخم على المعيار الذى تبناه أصحابه فى كتابة سيرة العظماء فى العصر الفكتوري، وهو معيار الذكورة فى أغلب الأحوال، كما يبدو من الأسماء التى تظهر فى فهرس الأحداث الاجتماعية والسياســية فى هذا التاريخ الوطني. يرجع اهتمام «وولف» بترجمة الأعلام- إذن- إلى تأثــير والدها وكتاباته، وأيضًا إلى رفضهـــا لهذه الكتابات. كانت تريد أن تهتم بالحيوات العادية، حياة الناس العاديين مثل: الســيدة براون، فهم ملح الأرض، وهم الذين تم نسيانهم وتجاهلهم من قبل كُتّاب التراجم ومنتجى سير العظماء.

كانت «وولف» معنية بتمثيل الهوية، وكانت تؤمن بأن ترجمة حياة الناس والقص الخيالى من الفنون التــى يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطًــا عضويًا، ففى مقال لها معنون بـ: «فن كتابة الســيرة» تقول: «إن الاهتمام بأنفســنا ونفــوس الآخرين ظاهرة حديثة نسبيًا، نشأت فى القرن التاسع عشر مواكبة لتطور فن كتابة السيرة والرواية أيضًا، وهما الفنان اللذان يخدم كل منهما الآخر (المقالات المجمعة ٤: ٢٢٤)، فبينما تستكشف الرواية حيوات خيالية، فإن الســيرة، على النقيض، تركز على الحقيقة الملموســة. وقد عادت «وولف» إلى تناول الموضوع نفسه فى مقال لها بعنوان: «السيرة الجديدة»، مقتبسة التأكيد الذى كتبه «سدنى لي»، وهو الذى تولى رئاسة تحرير المعجم بعد والدها، تقول: «إن الهدف من كتابة السيرة ... هو النقل الأمين لأبعاد الشخصية» (المقالات ٤: ٤٧٣).

وهنا تكمن المشكلة كما تقول؛ لأن ما يقصده كاتب السيرة بتسجيل الواقع فى العادة هو تســجيل الحقائق المادية الواضحة وضوح الشــمس، أي: تسجيل الأعمال والأحداث والاكتشــافات التى تقبل التسجيل، بينما نظن أن الشخصية من الأمور التى تشبه قوس قــزح فى قدرتها على المراوغة والمداراة، يصعب العودة إليها أو إعادة بعثها(٤٧٣) وهى تمضى قائلة: «فى الماضى كان التركيز على إحياء الســيرة، وعدم الاهتمام بالرواية، ورغم أن أغلب كتب الســيرة فى الماضى محشــوة إلى آخرها بالحقائق الواقعية، لكنها أخفقت فى احتواء الحقائق التى من شــأنها إضاءة الشــخصية. على أن «سدني» تقول فى موضع آخــر: «ما إن حل القرن العشرون حتى تحولت موســوعة الســيرة الفكتورية متعددة الأســفار إلى عددٍ من الدراسات الأقل حجمًا لا تحتوى إلا على أقل القليل من الحقائق، وتبدلــت وجهة نظر الكاتب المســتندة إلى علاقته بموضوعه تبــدلا كبيرًا. وعند هذه النقطة نجد أن وصف «وولف» للسيرة الجديدة بدأ يبدو أقرب للرواية الجديدة، تجمع بين «واقعية الحقيقة، والحريــة، والتهاويل الفنية التى يمتاز بها الفن القصصى (٤٧٤).

أصبحت الرواية الجديدة - مثل الســيرة الجديدة - تدور أحداثها حول المرء نفســه أكثر مما تتناول أعماله العظيمة، الهم الأساس هو «الإنسان نفسه» وليس الأعمال، وأن كاتب الســيرة الجديدة، وقد ضاق ذرعًا بقيود مذهبه التقليدى الذى يركز على الحقيقة المادية، راح يســتعين بالتقنيات الدرامية فى الرواية، لكى يكلأ الشخصية التى يصفها بالمعنى. أصبحت كتب الســيرة الجديدة تشبه الروايات الجديدة فى رأى «وولف»، أو أصبحت كتب الســيرة الجديدة الوجه الآخر للرواية، ولكن حتى بهذا الشكل الجديد فإن كتب

السيرة الجديدة لم تحقق النجاح المرجو رغم الدهشة التى حققتها فى بداية أمرها. تحدثت «وولف» عن أعمال «لايتون ستراكي»(فى المقال الأول)، وعن «هارولد نيكولسن»(فى المقال الثاني)، وقررت أن هذه الأعمال لم يعد من المقبول تصنيفها ضمن كتابات السيرة الذاتية، وأن كاتب هذه الأعمال لا يمكن تصنيفه على أنه من كُتّاب السيرة الذاتية، ومما قالته: «ففن هذا الكاتب فن بارع، مفعم بالمكر، وجرىء؛ فيه من الجرأة ما يكفى لتوفير الدمج المريب بين الحلم والواقع، والزواج السرمدى بين الجرانيت وقوس قزح، ولابد من مراجعة منهجه، وإعادة اكتشافه» (٤٧٨). على أنها فى مقال «فن كتابة السيرة»، وبعد حملتها على الفشل الأكيد لكاتب السيرة فى مجال المصالحة بين الواقع والخيال، فإن «وولف» تطرح الآتي:

> عندما يخبرك كاتب السيرة بالوقائع الحقيقية، وعندما يقوم بعملية فرز يفصل فيها صغريات الأحداث عن كبرياتها، ثم يعيد تشكيل الكل حتى نطالع فى النهاية مختصرًا يوجز الأحداث، فإن كاتب السيرة ـ بهذه الطريقة ـ يبذل جهدًا فى استثارة الخيال أكثر مما يبذله أى شاعر أو كاتب رواية ما خلا كبار الشعراء وكبار كُتّاب الرواية. فقلة هم الشعراء والروائيين القادرين على الوصول إلى هذه الدرجة العالية من التأثير على أعصابنا حين يقدمون لنا الواقع. ولكن أى كاتب سيرة ـ فى الغالب ـ إذا كان يحترم الوقائع، يستطيع أن يمنحنا من الحقائق ما يمكن أن نضيفه إلى ما جمعناه؛ فى وسعه أن يقدم لناالواقع الباعث على الإبداع؛ الواقع الخصب؛ الواقع الذى يدفعنا إلى التفكير فى واقع جديد (المقالات المجمعة ٤ : ٢٢٧).

تريد «وولف» أن تقول: إن الرواية الجديدة لابد أن تقتبس من فن التراجم، كما فعل أصحاب هذا الفن حين اقتبسوا من فن الرواية؛ لأنه مثلما أخفق كاتب السيرة حتى الآن فى المزج بين الجرانيت وقوس قزح، كما تجادل «وولف» فى كتابها «الرواية الحديثة»، وكما تجادل أيضًا فى مقالها «السيد بنِت والسيدة براون» (والذى ركزت فيه على «ستراكي»)، فقد أخفق الكاتب الروائى أيضًا؛ فلم يُقابل تركيز الكاتب الحديث على انطباعات العقل اللانهائية المتدفقة بتوازن ينشأ من التعمق فى الحقيقة الثابتة ليتجاوزها. كانت «وولف» تفكر ـ بطبيعة الحال ـ فى منهج يتجاوز حدود هذين النوعين الأدبيين، وهى فكرة طرحتها بعد أن قرأت السيرة الذاتية التى كتبها «توماس دى كوينسي»

(١٧٨٥ - ١٨٥٩). علقت على هذه السيرة قائلة: «كان «دى كوينسي» يعتنق آراء غريبة غاية الغرابة حول فن السيرة الذاتية بالنسبة إلى زمانه، فهم من خلالها التاريخ لا على أنه تقييد للحياة الظاهرة وكفى، وإنما على أنه تقييد لتلك العواطف العميقة والمشاعر المختبئة التى قد تنطوى لحظة منها على مقدار من القيمة أكثر مما قد تنطوى عليه خمسون عامًا(المقالات المجمعة ٤ : ٣-٦). ثم تخلص «وولف» إلى القول: «الرغبة فى سرد كل وقائع الحياة تجبر الكاتب على استنباط بعض الوسائل التى تعينه على رصد هذين المستويين من الفعل ـ المرور السريع للأحداث والأفعال؛ والرغبة الهادئة فى فض مغاليق اللحظات الفارقة المهيبة المفعمة بالعاطفة» (٦). ينطوى إيمان «وولف» بأهمية اللحظة المحملة بالمشاعر فى مجال الوقوف على جوهر الهوية على تأثر آخر بأفكار الفيلسوف «برجسون» التى لابد أنها اطلعت عليها رغم أنها لم تقرأ كتبه بنفسها، فقد كانت هذه الأفكار تجرى على ألسنة أصدقائها والمحيطين بها من المثقفين والكتاب (بما فيهم «ت. س. إليوت»، والفيلسوفين «برتراند رسل» و«سدنى واترلو»، وحتى أختها من أبيها «كارين ستيفن»(خطابات فرجينيا وولف ٥: ٩١). يلاحظ «برجسون»فى كتابه: «الزمن والإرادة الحرة» وجود احتمال بديل لتمثيل جوهر الذات، احتمال مستقل عن المفهوم التقليدى الظاهرى للأنا، وعن السعى الأكثر رغبة فى التجريب ولكنه «الآلي» فى النهاية، إلى تسجيل الحالات النفسية فى القالب اللغوي. وأما المثار الثالث فهو «أن نجعل من أفكارنا مطايا تحمل أنفسنا إلى تلك اللحظات الفارقة من حياتنا، اللحظات التى استطعنا فيها أن نتخذ قرارًا خطيرًا، اللحظات الفريدة من نوعها، والتى لن تتكرر أبدًا». ثم يمضى فى القول: «إذا لم نتمكن من تمثيل هذه اللحظات بطريقة كافية من خلال اللغة، أو إعادة تشكيلها الإبداعى من خلال تحقيق تجاورها مع غيرها من الحالات العادية، فهذا معناه أنها فى وحدتها الفعالة، وكثرتها النوعية، تصبح مراحل فى ديمومتنا الواقعية والمادية» («برجسون»، ٢٠٠١: ٢٣٩). إذن كان المنهج الذى اتبعته «وولف» عندما كتبت روايتها «المسز دالاوي» (١٩٢٥) يقوم على استرجاع مثل هذه اللحظات الوجودية ـ كما كانت تسميها ـ وتجسيدها، وهى عملية كانت تصفها بأنها «عملية حفر». تعنى «وولف» ما يعنيه «برجسون»من أن اللحظات الوجودية لا يمكن سردها بطريقة الخط المستقيم؛ كان هدفها الثابت فى كل كتاباتها الروائية هو أن تبحث

عن طريقة يمكن أن تصف بها هذه اللحظات التى لا تستعصى على التمثيل، ولو على وجه التقريب؛ لأنها إن لم تفعل ذلك فلن تتمكن من...

اللحظات الوجودية

- تشير «وولف» فى مقال لها بعنوان: «صورة من الماضي» تتحدث فيه عن سيرتها الذاتية التى شرعت فى كتابتها بين عامى (١٩٣٩) و (١٩٤٠)، إلى «لحظات الوجود» على أنها لحظات استثنائية محملة بالعواطف، وحالات فريدة من المشاعر المكثفة، أو حتى الصدمات. وقد تبدو هذه اللحظات فى ظاهرها عديمة الأهمية (وتضرب «وولف» مثالًا على ذلك بمشتل الورد الذي تأملته فوجدت انسجامًا غريبًا بين الأرض والنباتات)، ولكن المشاعر التى أثارها هذا المشهد مشاعر مهمة جعلت العقل يختزن اللحظة كصورة ذهنية يمكن استدعاؤها. وتستمر «وولف» فى القول: إن الدافع إلى تفسير مثل هذه الأحداث الصغيرة، هو الذى صنع منها كاتبة أدب، تقول بالنص: «سأستعيد تلك اللحظة فى الحلم، وستصبح مصدرًا ثريًّا لقصة ما، أو لعلها علامة على وجود شيء حقيقى خلف هذه المظاهر الحالمة؛ ولعل وجودها الواقعى قد تحقق بالفعل عندما قمت بصياغتها فى نسيج ملموس يتألف من مفردات اللغة (لحظات الوجود: ٨١). ورغم أن زمن الرواية لم يزد على يوم واحد من أيام شهر يونيو، عندما كانت»كلاريسا «دالاواي» تعد العدة لحفلها المسائي، فقد شدت الرحال إلى الماضي، أو منذ عدة سنوات مضت، وتحديدًا فى الصيف، عندما كانت شابة فى ريعان الصبا وقد طبع صديقها سالى قبلة على شفتيها، وعندما رفضت عرضًا للزواج من عاشقها الهمام «بيتر والش». أغراها صفاء الصباح وهواؤه المنعش بالرحيل فى الماضي، وتشعر «كلاريسا»بألفة وحميمية لا تقاوم مع نفسها الماضية التى انفصلت عنها دون أمل فى العودة، كانت تعرف أنها إذا قبلت بـ: «بيتر والش» زوجًا قد يهدئ من قلقها، ولكنها فى الوقت نفسه تشعر أنها إن اختارت «رتشارد دالاوي» ذلك الرجل الذى يمكن أن تعتمد عليه وتثق به، فإن حياتها، التى قد تنجح اجتماعيًّا، قد تُبتلى بالعقم من الناحية النفسية، هذه الدفقة الشعورية التى اجتاحت «المسز دالاوي» بعد قبلة «سالي» لم تتكرر أبدًا.

الإمســاك بتلك اللحظة المراوغة من الحياة: «فيتحقق استدعاء المشهد على وجهه الصحيح، ويمكن اســتدعاء الشخصية كاملة العناصر الفنية»، تأمل الفقرة التالية على سبيل المثال:

> حضرت لزيارتها، وهى فى حال الســكينة والرضى، وإبرتها تجر الخيط الحريرى بنعومة إلى منتهاه الهادئ، وقد جمعت الطيات الخضراء فيه لتلحقها بخفة الضوء بالحزام. فى يوم من أيام الصيف تجتمع أمواج الشاطئ، وتعلو وتنخفض، تعلو وتنخفض، وكأن العالم كلـه يجتمع ليهتف: «هذا كل شيء» بصوت يزداد رشاقة ورقة، حتى إن القلب الذى يســكن الجسد الذى يرقد مواجهًا قرص الشمس على الشاطئ، يهتف: «هذا كل شيء». يقول القلب لا مزيد من الخوف. لا مزيد من الخوف، يُسْلِم حمله لموج البحر، فيئن البحر تحت وطأة كتل الأحزان، التى تتجدد وتبدأ وتجتمع وتسقط مع الأمواج. والجسد وحده هو الذى ينصت إلى طنين النحل المار؛ وإلى هجمات الأمواج على رمال الشــاطئ، وإلى صوت نباح الكلب القادم من البعد، يعلو النباح ويعلو. «يا إلاه الســماوات، جرس الباب الأمامي!» تبدى «كلاريســا» عجبًا، فتتوقف الإبــرة بين الأصابع. وتنهض، وتصيخ السمع (مسز دالاوي: ٥١).

لا تصــور لنا هذه الفقرة من أول جملة فيها وحتى الجمل الختامية ما يدور بالضبط فى عقل «كلاريســا» بالشــكل الذى يتحقق فى رواية «رحلة حج» أو رواية «يولِسيز». بدلا من ذلك تســعى «وولف» إلى نقــل لحظة فى حياة البطلة كما تعيشــها بالضبط فى وعيها العميق، ولكنه الغائم المدفون وراء شــخصيتها الاجتماعية المبهرة. يتطلب هذا -بالــضرورة- صوتًا يمثله ضمير الغائب المحايد منبت الصلة عن الصوت الذى يمثل تصورات «كلاريســا» الذاتية المبــاشرة، يلعب دور الحاجب الذى يســتدعى للقارئ الخصلة الكامنة فى تجربتها، البعيدة عن إدراكها الشــخصى والواعى أو شــبه الواعي، حالة باطنية حسية وصامتة لا تكاد تلم بها من خلال الوعي.

ورغم أن عنوان رواية «مسز دالاوي» المحمل بدلالات الشخصية الواحدة، فإنها لا تقدم أفكار الوعى الواحد وتصوراته، ولكنها تقدم أفكار الكثير من الشــخصيات وتصوراتها، وهى تقنية تسعى بها الكاتبة إلى الهروب من المونولوجات الداخلية الأحادية

التى كان يســتخدمها «چويس» و «ريتشاردســن»فى سردهما، تستخدم «وولف» هذه التقنية لكى تؤكد على عزلة العقول الفردية، وفى الوقت نفســه تؤكد على لحظات تلتقى فيهــا هذه العقول، وهى التقاءات يتم تأطيرهــا، فى أيسر الأحوال، من خلال الوجود المشترك أو البيئة المكانية كالطائرة وســيارة رئيس الوزراء ودقات ساعة «بج بن» التى تلفت الانتباه لحظتها إلى أشـــخاص يتحركون فرادى فى شــوارع المدينة، ولكنهم أيضًا يتطورون من خلال أنــماط من الصور الذهنية المتواترة والعبارات التى تعمل على ربط الشخصيات التى لا تلتقى أبدًا، مثل «كلاريسا» و«سبتمس سمث» الذى يعانى نفسيًّا مــن آثار الحرب. وتُعد هذه الأداة من الأدوات الرئيســة فى منهج «وولف» فى تصوير الشخصيات، حيث يتم تمثيل التصورات الظاهرية للآخرين إضافة إلى وعيهم الداخلى أيضًا، وهى من الأدوات الرئيسة أيضًا فى التدليل على مفهومها للهوية بصفة عامة. ففى نهاية الرواية ـ على سبيل المثال ـ نجد «بيتر والش» يفكر فى نظرية «كلاريسا»التى تقول: «لكىْ تعرفها، أو تعرف أى شخص آخر، عليك بالبحث عن الآخرين، عن تتماتهم أي: عن الشخصيات الأخرى التى تستكملهم» (المسز دالاوي: ٢٠٠). إن «وولف» تتميز عن زملائها من الكُتّاب بهذه الحيلة التى تستكشف بها كيف تسبر أغوار الذات، وبهذا يظهر الفرق فى تصويرها للشخصية والوعى بينها وبين سائر كُتّاب الرواية.

ذوات مركبة

فى منهــج «وولف» فى تصوير الشــخصية والهوية يصبح فن الســيرة، والســيرة الذاتيــة وجهان لعملة واحدة. ففــى رواية «الأمواج» (١٩٣١) تســتخدم «وولف» السرود الباطنية، أوكما كانت تسميها: المناجاة الدرامية» (اليوميات ٣: ٣١٢) لــست شخصيات: ســتة رجال وست نساء، وتســع حكايات جرت بين الطفولة ومنتصف العمــر. تنفصل الحوارات الفردية ولكنها تتزامن، ثم ترتبط كلٌ منها بالآخر من خلال صور ذهنيةوذكريات مشــتركة، ورغم أن الأصوات تتمايز، فكل صوت لــه ســمته الخاص به، مما يشــير إلى وجود نمط مشترك للوجود الإنساني. أضف إلى ذلك أنه رغم أن الأصوات تتمايز، وتتجه إلى الداخل، إلى ذوات المتكلمين، فإن حدود الوعى الفردى تــذوب للحظات قصيرة. وفى الجزء الختامى من الرواية ـ على ســبيل المثال ـ يســعى «برنارد» الكاتب إلى التصرف بوصفه كاتب ســيرة حيوات الشــخصيات الأخرى كما

يقــول: «لكى نصور خصال زملائنا» (الأمــواج: ٢٠٤). ولكنه حين يخوض التجربة يدرك أنه يصور حياته: «أنا الآن لا أســترجع حياة واحدة لشــخص واحد، فأنا لست شخصًا واحدًا، أنا أكثر من شخص؛ أنا لا أعرف من أنا بالمرة ـ جيني، سوزان، نيفيل، رودا، لويس: لا أعرف كيف أفصل بين شــخصيتى وشخصياتهم، وحياتى وحيواتهم (٢٣٠). وقــد أكــدت «وولف» فى خطاب لها أرســلته إلى «ج. لــ. دكنســون» كتبت فيــه: «كنت أعنى أننا رغم كثرة هوياتنا فإننا شــخص واحد لا أشــخاص منفصلين؛ فالشخصيات الست يُفترض أنها شــخصية واحدة» (رسائل «فرجينيا وولف»، الجزء الرابع: ٣٩٧). هذا يتناقض تمامًا مع شــخصية «بيرسيفل» الصامت، ويبدو أنه نسخة معدلة من شــخصية «يعقوب فلاندرز»، وهو شــخصية مظهريــة، أي: يدل مظهرها عليها، وتُعرف من خلال إدراكات الآخرين. يلعب «بيرسيفل» دور الكابتن الرياضي، والصياد، ورجل الإمبراطورية، فهو يمثل الشــخصية الأدبية التقليدية، ويجسد صورة شخصية تتصف بوحدة المشاعر، والأنانية المفرطة، تستثمرها «وولف» فى تجسيد بعض الحنــين إلى الماضى رغم أنها ترفضها لغرابتها؛ فالشــعور بالرابطة المتجاوزة للذات فيما تكتبه «وولف» يرتبط دائمًا بالتهديد بالتفكك المحتمل لتلك الذات.

إذا كانت روايتا «رحلة حج» و «صورة الفنان فى شــبابه» مــن الروايات المنكَّبة على الذات شــكلا وموضوعًا، من ناحية تركيزهما على الوعى الواحد، الوعى الفردي، فإن روايتى «الأمواج» و «مســز دالاوي» من الروايات الفصامية schizophrenic فى تعبيرها عن هشاشــة الأنا؛ ففى «الأمواج» ـ على ســبيل المثال ـ نجد شخصية «نيفيل» يتملكها الشعور بأنها: «بدون «بيرســيفل» لا تطمئن فى هذه الحياة؛ فنحن مجرد ظلال تسير، أو أشباح جوفاء تتحرك فى أجواء يلفها الضباب دونما جذور تضرب فى الماضي» (الأمــواج: ١٠٠)، وبينــما نجد أن علاقــة «رودا» بالواقع الخارجــى المتجاوز لذاتها الباطنية علاقة هشــة ضعيفة على الدوام، وبســبب شــعورها بأنها حبيسة خصوصية تكوينها الجســدى فإنها تســعى على الدوام إلى التحرك إلى ما بعده، ولكن الاضطراب العقلى الرهيب الــذى تمر به فى النهاية ينتهى بها إلى موضع مــا بين الصوفية والجنون: «لا عبق خاص، ولا عطر مســتقل، ولا جسد واحد أحبه وأسعى معه، أنا بدون وجه ... أشــعر بدوار، أشعر أن الأرض تميد بى وأهوى فى كهف عميق، أشعر أنى أخفق فى

الهواء مثل ورقة رقيقة، أهيم فى ممرات لا نهاية لها، أريد أن أستند إلى جدار لأتوقف عن الدوران، لعلى أتمكن من العودة» (١٠٧). أيضًا تناضل «كلاريسا دالاوي» من أجل إصلاح التناقض بين صورة ذاتها الخاصة، ووجهها كشخصية عامة بوصفها زوجة السيد «ريتشارد دالاوي»، «تعود إلى نفسها بعد جهد جهيد، بعضهم يدعوها إلى أن تكون نفسها، أن تلملم أجزاء ذاتها المبعثرة» (مسز دالاوي: ٤٧). لا يستطيع «سبتمس سمث» بذل هذا الجهد، يخفق فى لململة أجزاء نفسه المبعثرة، وينهى حياته انتحارًا. وحين تسمع «كلاريسا» خبر انتحار «سبتمس» وهى فى حفلها، تشعر بقربه منها، تتماهى فيه ـ «أحست بأنها تشبهه بشكل أو بآخر ـ الشاب الذى قتل نفسه. شعرت بالبهجة أنه فعلها؛ تخلص من هذه الحياة رغم استمرارهم فيها» (مسز دالاوي: ٢٤٤) ـ رغم ذلك اختارت بنية الحياة دون حرية الموت، تقول فى نفسها: «عليها أن تعود. عليها أن تجمع شتات ذاتها» (مسز دالاوي: ٢٤٤). تريد «وولف» أن تقول: «هذه هى الحياة أيضًا، ونحن نتاج تأملات الآخرين، بقدر ما نحن نتاج خبراتنا الشخصية».

وتلاحظ «وولف» فى مقال لها بعنوان: «صورة من الماضي» أن:

> هذا التأثير الذى أقصد به إلى أن وعى الجماعات الأخرى يطل على ذواتنا، يتحرش بها: الرأى العام، وما يقوله الآخرون ويفكرون فيه، كل هذه الأحجار المغناطيسية التى تشدنا إلى هذه الطريق أو تلك، أو تردنا عن هذه الطريق أو تلك، وتجعل منا أناسًا مختلفين عن غيرنا؛ لم تجد من يتناولها بالدرس من قبل أولئك الذين أحب قراءة كتبهم، أو وجدت أحيانًا من يدرسها بشيء من السطحية والسذاجة. كتبت هذه الذكريات على هدى من مثل هذه الصور الوجودية اللامرئية، وفى كل يوم يمر من حياة هذا الشخص، لا يجد إلا غيره يضعه فى موضعه، ويتحدث عنه(لحظات وجود: ٨٩-٩٠).

يقوم «ستيفن ديدالاس» و «ميريام هندرسن» بمقاومة مثل هذا التحرش الخارجي، ولكن عند شخصيات «وولف» يُعد هذا التحرش أساسيًا. يقول «بيتر والش» و «كلاريسا» عائدة إلى ضيوفها: «إنها كلاريسا، كانت هناك» (مسز دالاوي: ٢٥٥).

ربما كانت الرواية السيكولوجية من أكثر الأعمال الروائية تطورًا من الناحية الإبداعية فى عشريات القرن العشرين وعشرينياته، ولكن علينا أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الرواية كان له كارهون مهمون حتى من بين الذين يقبلون على التجريب ولا ينكرون الحديث. فقد هاجمها «د. هـ. لورنس» - على سبيل المثال - فى سلسلة من المقالات النقدية حول الرواية الحداثية نشرها بين عامى (١٩٢٣) و (١٩٢٥)، كُتّاب الرواية الجدد الذين يوغلون فى الذات الروائية، ويضيعون الصفحات فى رصد عالم الوعى لدى الشخصيات، هاجم «چويس» و «ريتشاردسن» و «مارسيل بروست»، وتحجج بأن انشغالهم بالدقائق الصغيرة المتصلة بالمشاعر والعواطف انشغال غير عملي، خانق، ويثير السخط (فولكنر، ١٩٨٦: ١٣٥). ثم مضى يحاج بأن الرواية لا ينبغى أن تركز على العقل الباطنى وحده، الأجدر بها أن تعبر عن «الوعى كله فى الإنسان، الوعى الجسدى والعقلى والروحى دفعة واحدة» (١٤٨)، وهى حين تفعل ذلك إنما تقدم لنا «مشاعر جديدة حقيقية، وخطًا جديدًا من العواطف الشاملة» التى تحدث القطيعة مع اهتمامات الفرد التقليدية تمهيدًا للولوج إلى عالم جديد يقع خارج هذه الذات» (١٣٧).
أيضًا يرى «ويندهام لويس» - مثل «لورنس» - أن تركيز الرواية الحداثية على الوعى النفسى كعرض من أعراض ما أطلق عليه الداء المنتشر المسمى الثقافة الغربية الحداثية، ومنها أن هذا التركيز يُعد ضربًا من الفلسفة المنكرة للذات تأثر فيها الكُتّاب بالفيلسوف «برجسون»، والفيزياء التى طورها «أنشتاين» (انظر: الفصل الرابع) والأدب الذى كتبه «بروست» و «چويس» و «لورنس»، وهو أدب يُعلى من شأن النسبى على المطلق، والروحى على المادي، وعقل الإنسان الباطنى وتقلبات لاوعيه على عقله المفكر («لويس»، ١٩٩٣).

خلاصة:

من السمات الأساسية فى الواقعية الجديدة التى تبنتها الرواية الحديثة: إعادة طرح تصوير الشخصية والهوية، والاهتمام بكيفية تمثيل الوعى السطحى للعقل، وكذلك الأعماق اللاواعية من خلال السرد. لأنه بينما أسهمت النظرية النفسية والفلسفية فى إظهار قيمة الظواهر الذهنية كالأحلام

ومشتركات الغريزة والذكريات، وبينما تراجعت الثقة في كفاية المظهر الخارجي أو السطحي، فقد واجه الكتاب تحديًّا يتمثل في نقل التصورات الكثيرة الزائلة للذات الفرد من جهة، والشعور العميق للغرابة التي لا يمكن إزالتها لكائن بشري آخر من جهة أخرى. كانت استراتيجيات «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» للقيام بهذه المهمة يُشار إليها باسم «تيار الوعي»، وهي كناية استُخدمت في الأساس لوصف الطريقة التي تتدفق بها الأفكار إلى الذهن، ولكن تم انتحالها بسرعة كمصطلح يُطلق على التقنية الأدبية التي تسعى إلى نقل هذه الأفكار من خلال الشكل السردي. كانت حيلهم الفنية التي استخدموها في سرد الوعي البشري متباينة تباينًا أقرب إلى التشابه. ففي مجال الأسلوب اشتملت رواياتهم على جملة من الوسائل والأساليب السردية الداخلية internal، بدءًا من تلك الأساليب السردية التي لا تحيد كثيرًا عن أنساق الخطاب العادي في التنظيم والتركيب (حدث ذلك في روايات «وولف» وفي أجزاء كثيرة من «رحلة حج» و «صورة الفنان في شبابه»)، ولا عن التعبير عن الأفكار والانطباعات الحسية بالطريقة الشكلية (كما حدث في أجزاء أخرى من رواية «رحلة حج» والجزء الأول من «يوليسيز»). وأما فيما يتصل ببؤرة التركيز فليس لدينا إلا «ريتشاردسن» التي ركزت في كل ما كتبت على الوعي الذاتي لشخصية واحدة (بأسلوب السيرة الذاتية). وفي الحكايات الأخيرة من «يوليسيز» يبتعد «جويس» بشكل كبير عن حيلة المونولوج الداخلي، وفي رواية «مأتم فِنِجانز» يستغني عنها تمامًا. وقد كانت «وولف» مغرمة بتأمل الجوانب المتعددة والجمعية للهوية أكثر من الجوانب الفردية، فركزت كتاباتها على تصوير الوعي الباطني والظاهري على السواء، حتى ليتداخل في رواياتها الوعيان، يزيح كلٌ الآخر، أو يحل محله، أو يتماهى فيه. تزعم «وولف» أن هناك ضربًا من الوجود يكمن تحت سطح الوعي العقلي، وكانت مهمومة بفهم هذا الوجود الباطني ونقله إلى قارئها؛ لأن هذا ما يربط حيوات الناس عبر حدود التجربة الفردية الذاتية المستقلة، إن هذا الهم الملح بطبيعة العقل والذات المتشظية اللامحدودة هو أكثر ما يميز تصويرها للشخصية عن الاستراتيجيات الفنية التي استخدمتها «ريتشاردسن» أو استخدمها «جويس».

٣

النوع والرواية

فى مقالها المنشـــور فى جريدة ملحق التايمز الأدبي عام (١٩٢٠) اقتبست «فرجينيا وولف» من كلمات شـــخصية «بثشـــبع إيفردين» فى رواية «توماس هاردي» الشـــهيرة بعنـــوان: «بعيدًا عن الزحام الصاخب» وهى المرأة التى تمثل النســـاء بوصفهن تابعات وكاتبات للرواية الإنجليزية فى الوقت نفســـه: «لدى شعور بأنى امرأة، ولكنى أتحدث لغـــة الرجال»(مقالات «فرجينيـــا وولف»٢: ٦٧). وتلاحظ «وولـــف» أنه حتى مع التحـــرر الذى مس حياة المـــرأة فى القرن العشرين، فإن المرأة ظلـــت تواجه صعوبة فى الحديث بصوتها المستقل:

> من هذه المعضلة تنشأ التباســـات وتعقيدات لا حدود لها، لقد تحررت طاقات المرأة، ونريد لهذه الطاقات أن تتدفق، ولكن بأى الأشـــكال والصيغ؟ لنجرب الصيغ المســـتقرة، ونضرب صفحًا عن غير المناسب منها، لنبتدع صيغًا أخرى تكون أكثر مناسبة، مهمة ينبغى أن تُنجز قبل أن تكون هناك حرية أو إنجاز (٦٧).

وبعد هذا المقال بتسع ســـنوات أصبحت علاقة النساء بالقص الخيالي، وبخاصة الشروط الاجتماعية والأيديولوجية التى منعت النساء من الكتابة،الموضوع المركزى فى دراستها الرائدة فى مجال النقد النســـائى بعنوان: «حجرة تخص المرء وحده» (١٩٢٩). والحق أن «دوروثى ريتشاردســـن»تحدثت فى الســـابق عن العلاقة بين النساء والقص الخيالى على أنها علاقة تشـــكلت بفعل عوامل اجتماعية وتاريخية (فقد أبدت اســـتياءها من تعريفات النســـوية التى طرحها كتاب رجال، وأبدت غضبها من خضوع النســـاء وإذعانهن فى ثقافة تعلى من شـــأن الرجال على النســـاء، وفهمهـــا للعوائق الاجتماعية والاقتصاديـــة التى تواجه المرأة التى تتخذ من الكتابـــة مهنة)، تحدثت عن كل ذلك فى

رواية «رحلة حج» وفى سلسلة من المقالات حول النساء والنسوية، وذلك فى أوائل عشرينيات القرن العشرين، مما نظنه يستبق حججًا مشابهة طرحتها «وولف» فى كتاب «حجرة تخص المرء وحده». على أنه فى سعيها إلى تطوير شكل من الأدب يناسب التعبير عن الصوت النسائي، فإن «ريتشاردسن» فى النهاية تختلف عن «وولف» التى تصورت إمكانية تجاوز مقولات النوع، والدفاع عن توجه جمالى يخاطب الجنس البشرى الذى يمثله الرجل والمرأة كلاهما، ولا يمثل وجهة نظر الرجال دون النساء، ولا وجهة نظر النساء دون الرجال. وقد حظى الحوار الافتراضى بين «وولف» و«ريتشاردسن» فى أوائل العشرينيات من القرن المنصرم حول طبيعة الأسلوب الأدبى المنحاز للنوع، بسياق إضافى مع الربط بين الجملة النسوية المزعومة، وبؤرة السرد المتأسسة على تيار الوعى الذى شاع فى الرواية الحداثية، بصرف النظر عن الجنس الفعلى للكاتب أو البطل. رأت السيدتان الكاتبتان أن «جيمس جويس» أصبح قطبًا أدبيًّا يحتاج إلى إمعان النظر فى نثره النسوى الحاصل فى روايته «يولِسيز»، ليفرقا بدقة بينه وبين ما يكتبونه من أدب نسوي.

حجرة تخص المرء وحده

يُعَد كتاب «وولف» المعنون بـ: «حجرة تخص المرء وحده» ـ دون شك ـ النص المؤسس للنقد الأدبى النسوى فى القرن العشرين، وإلى جانب مقالاتها التى نشرتها فى كتابها المعنون بـ: «النساء والقص الخيالي» وكتابها أيضًا المعنون بـ: «مِهَن يمكن أن تعملها المرأة» الذى تناقش فيه موضوعات متشابهة، تشكل هذه الأعمال الجزء المركزى فى فكرها حول العلاقة بين النساء والقص الخيالي. القضية المبدئية فى حِجَاجِها فى هذه الكتب الثلاثة تتعلق بالماديات: «قدر كاف من المال وحجرة خاصة بها، شرطان أساسيان يمكّنان المرأة من كتابة القصة» (حجرة تخص المرء وحده: ٤)، متطلبات الحياة الأسرية، والقوانين التى تنكر على المراة المتزوجة حقها فى ملكية أية موارد وعقارات خاصة بها، وعدم توفر فرص تعليمية، كل هذه الأمور جعلت قدرة المرأة على كتابة أدب خيالي، أو اتخاذ الكتابة مهنة من الأمور المستحيلة خاصة قبل حلول القرن التاسع عشر. فالكتابة تحتاج إلى توفر عنصر الوقت، وتحتاج إلى قدر من الخصوصية وقدر من التعليم، وقد عانت المرأة طويلا من عدم توفر هذين الشرطين، أو من المقدار الضئيل الذى توفر

منها. ثم تطرح «وولف» عددًا من النظريات المتصلة بإقصاء المرأة من التاريخ الأدبي، وعملية الولوج إلى عالم الأنوثة في خطاب أبوى فى الأســاس، وأهمية التراث أو الميراث الأدبى الذى تركته المرأة، والعلاقة بين الجنس والنوع الأدبي، وخصائص الأســلوب الأدبــى التى تلونت بلون النوع - وهى قضايا اســتبقت الكثــير من الموضوعات التى أصبحت مثــار جدل فى التحليلات الثقافية والأدبية المتأخرة. كانت «وولف» قلقة من أن تصبح مناقشاتها الهجومية لاستقلال المرأة المالى والاجتماعى عن الرجال سببًا لردود أفعال ســلبية من قبل المؤسســات النقدية التى يهيمن عليها الرجال، ولكنها انتظرت ردود الأفعال هذه بصبر نافد، وقلق كبير، كتبت فى يومياتها تقول: «ســوف يهاجموننى ويصفوننى بأنى نسوية، وســوف يرموننى بالسحاقية، أخشى ما أخشاه ألا يأخذوا ما أكتبه مأخذ الجد». (اليوميات ٣: ٢٦٢).

مــن الموضوعات المركزية فى النقد الأدبي النســوى الذى كتبتــه «وولف» إيمانها بأن الأدب يتأســس دائمًا على لحظته التاريخية، «أشــبه بنسيج العنكبوت، يتصل بعضه بالبعض الآخر برقة ونعومة ربما، ولكنه يتصل بالحياة من أركانها الأربعة جميعًا» (حجرة تخــص المرء وحده: ٥٣). وقد رأينا فى الفصل الســابق كيف تناولت هذه الموضوعات فى المقالات التى ضمنتها كتابيها: «الرواية الحداثية» و«الســيد بنيت والسيدة براون»؛ واللذين ترى فيهما أن الأزمنة الحديثة تحتاج، بل وتدفع إلى بؤرة تركيز جديدة، وشكل جديد من أشــكال الكتابة، وعلى كُتَّاب الأزمنة الحديثة الانتباه إلى هذا المطلب. ولكن هذا الكتاب: «حجرة تخص المرء وحده» موجه فى الأســاس للكتابة النســائية، تتناول فيه «وولف» آثار الوضع الاجتماعى الذى تعيشــه النســاء على ما يكتبون (أو علاقته بعجزهم عن الكتابة) خلال فترات مختلفة فى التاريخ. وهى تقصد بكلمة الحياة الأمور المادية بشكل رئيسي، مثل: الصحة والمال والبيوت التى نعيش فيها نحن معشر النساء» (٥٤). وتلاحــظ «وولف» أن عجز النســاء الاقتصادى والاجتماعى والسياســى قد أســفر عن قرون من التمثيــل الثقافى القائل بأن كل ما يتصــف بالأهمية فى هذه الحياة إنما اســتمد أهميته من اعتراف الرجل بأهميتــه، ومن ثم كان الإقصاء من نصيب الخبرة النُســوية على طول الخط. على ســبيل المثال نجد أن كتب التاريخ تركز على ما تســميه «الحركات العظيمة» فى السياســة وشئون الحكم والسلطان، وفى الثورات العلمية التى صنعــت وجهة النظر التى يتبناها المؤرخ فيما يتصــل بالماضي» (٥٧-٨)، والتى تهيمن عليها أفعال وقيم الرجال:

كان الرجل يملك القوة والمال والنفوذ، وكان الرجل هو مالك الجريدة ورئيس التحريـر ونائب رئيس التحرير، وكان الرجل هــو وزير الخارجية والقاضي، وكان الرجل هو الرياضي لاعب «الكريكت»؛ وكان هو الذى يمتلك سباقات الخيل، ومالك اليخوت، وكان هو المدير العام للشركة التى تدفع مئتين فى المائة للمســاهمين، كان الرجل هو الذى يتبرع بالملايين للأعمال الخيرية، والكليات التى كان يديرها بنفسه. (٤٣).

إذا كانت السرود التاريخية تتجاهل المرأة، فإن القصة الخيالية حولتها إلى أسطورة من الأساطير فانقطعت صلتها بالواقع تماما، أو كادت تنقطع صلتها بالواقع تماماً. تقول «وولف» وهى تعلق بشيء من التحفظ على النســاء فى عصر «شكســبير»: «بعض أكثر الكلمات حملا للدلالات، بعض أعمق الأفكار فى الأدب تفلت من شــفاة المرأة ولكن «فى الحيــاة الواقعية لم تكن تعرف القراءة، ولم تكن تعرف الهجاء، وكانت ملكًا لزوجها ضمن ممتلكاته التى يحتفظ بها» (٥٦). وتقول مؤكدة: «لا أستغرب من أن النساء اللائى اتخذن من الكتابة مهنة لم يلعبن دورًا مهمًا فى التاريخ الأدبى قبل القرن التاسع عشر. ظل الصوت المبدع حتى لأكثر النســاء موهبة صامتًا لا ينبس ببنت شفة، ربما بسبب الحاجة إلى الدعم، أو بسبب الحاجة إلى مزيد من التعليم والفرص.

كانت الصورة التى نتجت عن ذلك المركب من عدم الاكتراث التاريخي، والتدليل الخيالى الذى عبر عنــه كُتّاب الأدب الرجال، عقبة أمام النســاء اللائى فكرن فى كتابة الأدب، ربما أكثر تعقيدًا من العقبات العمليــة المتمثلة فى الزمن والمال. فلقد اضطرت المرأة لا إلى مواجهة الصعوبات العملية التى تحرمها من الكتابة فحسب، وإنما اضطرت أيضًــا إلى مواجهة صورة زائفة مهيمنة للهوية النســائية أقرهــا الرجال، وتأكدت من خلال منظومة الأخلاق التى تبنتهــا الثقافة الغربية والمجتمع الغربي. وتقول «وولف» أيضًا: «إن ثقة الرجل فى نفســه تعتمد على إحساسه بالقوة وشعوره بالتفوق. وزاد من هذه الثقة تلك الصورة التى عرفها الرجــال عن المرأة بوصفها الملاك المدلل فى البيت. على أن النســاء حين كُنّ يرفضن دورهن المنزلى الذى كرسته الثقافة السائدة، ويؤكدن اســتقلالهن الذاتي، ويجترئن على نقد الحالة النفسية للرجال وأســاليبهم فى الحياة، كما بدأن فى نهاية القرن التاســع عشر، كان الرجل يرغى ويزبد، وينذر بالعواقب الوخيمة. «كانت النســاء يقتصر عملهن فى الماضى على ممارســة دور المرآة التى يختبئ فى داخلها

السحر والقوة الفاتنة التى تعكس صورة الرجل بضِعف حجمه الطبيعي»، وتواصل «وولف»: «ولكن إذ تبدأ التفوه بالحقيقة، فإن الصورة التى تعكسها المرآة تتناقص؛ وتضعف قدرته على الحياة» (حجرة تخص المرء وحده، ٤٥، ٤٦). وتتذكر «وولف» كيف وصف أحد الزملاء الرجال الكاتبة «ربيكا وست» بشيء من التأكيد والعجرفة، بأنها «نسوية من النوع السيئ»، وكانت تقول: «إن هذا الرجل يحتج على امرأة تهدد نفوذه، وقدرته على امتلاك الثقة فى نفسه» (٤٥). وكانت تقول: انظروا إلى عدد الكتب الأكاديمية الكثيرة التى ظهرت فى الآونة الأخيرة حول النساء بأقلام الرجال (وكانت إشاراتها إلى «النظرية الفرويدية» و«التحليل النفسي»، و«أهل فيجي» توحى بمعرفتها بوجود نظريات علم النفس والأنثروبولوجيا هنا)، وكلها كتابات تظهر دونية النساء أمام الرجال فيما يتصل بالقدرات العقلية والأخلاقية والبدنية أيضًا (٤١). وتقول «وولف» أيضًا: إن هذه الكتب فى واقع الأمر لا تهتم بالنساء بصفة خاصة، وإنما تهتم بالتأكيد على تفوق الرجال، فى الوقت الذى يطالب فيه الرجال بتحرر المرأة.

وقد تحدثت «دوروثى ريتشاردسن» ربما قبل «وولف» بعشرة أعوام، بمثل هذا الحديث عندما جعلت من غضب الشابة «ميريام هندرسن» من البناء الثقافى للنساء فى جميع مقررات الدراسة التى يتعرضن لها، وهى مقررات تعمل على توجيه النساء بوصفهن زوجات الرجال وكفى. وفى رواية «النفق» (١٩١٩) ـ على سبيل المثال ـ تعبر «ريتشاردسن» عن خوفها الشديد من الصور المرعبة التى يرسمها العلم الحديث للمرأة، والتى تظهر فيها المرأة كائنًا أقل من الرجل من الناحية العقلية والأخلاقية والفكرية وحتى البدنية» (رحلة حج ٢: ٢٢٠). ولا تجد فى البديل الدينى غير سب المرأة وقذفها» (٢٢٢).

ملاكٌ فى البيت

تعود فكرة «ملاك فى البيت» عند «وولف» إلى قصيدة بالعنوان نفسه كتبها الشاعر «كوفنترى باتمور» فى القرن التاسع عشر، يقرظ فيها المبدأ الفكتورى الذى كان شائعًا فى ذلك الوقت عن المرأة بوصفها القوية القادرة المستعدة لمد يد العون إلى الرجل، والخادمة لمنزلها وأسرتها. وفى مقالها المعنون بـ: «المهن التى يعملها النساء» تذكر «وولف» هذا النموذج بوصفه العقبة الرئيسة التى كانت تواجه المرأة الكاتبة فى القرن التاسع عشر. وتقول عن طفولتها:

«كان لكل بيت ملاكــه الحارس؛ المرأة التى يمتلــئ قلبها بالعطف، ويفيض جســدها بالفتنة والجمال، والتى تؤثر الآخرين على نفســها، والتى تتقن أعمال البيــت الصعبة التــى لا يتقنها ســواها، والتى تضحى بنفســها كل يوم فداء لأسرتها وأبنائها، والتى ترضى بأقل القليل على مائدة الطعام، وتعرض نفســها للخطر فداء للآخرين - باختصار: سخرتها الطبيعة لخدمة أسرتها، ونصحتها أن تعطــل عقلها، وتعلــو على رغباتها، وتبــدى إعجابها بعقــول الآخرين، وتســتجيب لرغباتهم. وفوق كل ذلك هى طاهــرة كل الطهر، وطهرها هو سر جمالهــا، كائن حيى والحياء فضيلتهــا الكبرى» (النســاء والكتابة: ٥٩).

ثم تذكر «وولف» أن ســطوة هــذه الخرافات الثقافية كانتثقيلة على المرأة نفســها، وكانت تحســبها من طبائع الأشــياء، أذعنت لها المرأة دون تفكــير فى عصيان، كانت خرافــات غليظة حالت دون تعبير المرأة عن نفســها، أكثر وطأة مــن حاجاتها المادية، وكانت من العقبات الــكأداء التى حالت بينها وبين الكتابة الإبداعية. وترى «وولف» أن هذا «الملاك» يتحول إلى سراب عندما تهم بالكتابة، وتســعى إلى السيطرة على آرائها وقلمها. كان لابد أن تقتل «ملاك البيت» لكى تقبل على الكتابة الإبداعية:

«إذا لم أقتله ســيقتلني، ســوف ينزع القلب من كتاباتي؛ لأن المرء لا يقبل على الكتابــة، أو يراجع ما يكتب، أو يعيد النظر فى رواية كتبها دون أن يكون لــه عقل مســتقل، ودون أن يعبر عما يدور فى عقله هو لا عقل الآخرين، ودون أن يصور حقيقة العلاقات البشرية، وقضايــا الفناء والجنس، وكلها قضايا ـ من منظور ملاك البيت ـ لا يمكن تناولها بحرية وصراحة بجهد النســاء (النســاء والكتابة: ٥٩).

كيف استطاعت نساء «نيونهام» و «جيرتون» أن يتحملن كل ذلك؟ تسأل «ميريام» نفسها: «كانت الكتب كلها مســمومة، وكانت الحياة كلهافاسدة فى جوهرها» (٢١٩، ٢٢٠). وقد أســهمت المرأة نفســها فى إنتاج هذا التعريف الرجــالى للحياة والواقع، وكان إســهامها خيانة. وهى تتذكر حياتها الســابقة فى الجزء المعنون بـ: «حالة ركود» (١٩١٦)، عندما قرأت أوصافًا طريفة لهذا «الملاك الذى يسكن البيت» فى أعمال «روزا نوشــيت كاري» و «المســز هنجرفورد»: «فبدا لى أن الحياة التى وصفتها الكاتبة يمكن

أن تتحقق على أرض الواقع» (رحلة حج ١: ٢٨٤). ولكن «ريتشاردســن» لم تستسغ هذه الأوصاف، فهى التى عاشــت حياة مضطربة أشد الاضطراب، خابت فيها آمالها، وفشــلت فى جانبها العملي، لم تقبل هــذه الصورة الوردية للمــرأة: «هذه أمور خليقة بأصحاب رءوس الأموال، وهى بلا حظ من مال أو جاه» (٢٨٥). لم تســتطع الوقوف إلى جانب هذه المرأة البيتية التى يصورونها ملاكًا ينير البيت، وأدركت أن تشجيعها لهذه الصورة الخرافية معناه أنها تعين بنات جنسها على الذوبان فى هوية الرجل، وعلى إنكار هويتها الفردية: «يا لــــه من مهرب! يا إله الناس جميعًا فى سمائك، يا لــــه من مهرب! الأفضل أن أعيش وحدى أتحمل العزلة، وأعانى فى هذه الحياة فى تلك المدرسة البائسة ... على الأقل أشعر أنى حية» (٢٨٤). هذا الإنكار للذات، الخارج من أعماق الوعى، هو الذى يفسر كراهية «ميريام» للنســاء، والتى تخرج فى نوبات غضب متكررة تفوق- كالشــأن فى حالة «وولف» التى قتلت شبح ملاك البيت- أكثر عنفًا بكثير من رد فعلها العادى تجاه الرجال.

لم تكن حجرة «ميريام» التى تخصها وحدها، بجدرانها الأربعة الرمادية، الكائنة فى شــارع تانسلي، فى بيت من بيوت الطالبات، والذى شــهد فترات كفاحها فى لندن، لتُتح لها بيسر، ورغم الاســتقلال الذى وفرته هذه الحجرة لســاكنتها، لم تكن بلا ثمن. أعلنت «ريتشاردســن» فى مقال لها بعنوان: «النساء فى الفنون» فى عام (١٩٢٥): «الفن يحتاج إلى أمور لا توفرها الحضارة الحالية للنساء؛ تحتاج المرأة إلى قسط من الحرية، لا من القيود التى تفرضها المسئوليات المطلوبة منها فى حياتها العملية فحسب، ولكنها تحتاج أيضًا إلى قســط من الحرية حتى من المطلب الإنسانى الذى يحاصرها أينما حلت، حتى يتســنى لها الإحساس بكيانها وإنسانيتها إحساسًــا تامًا، وهو إحساس يشعر به الرجل بالحق أو بالباطل (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٢٣). تريد «ريتشاردسن» أن تقول إن كل كيان أسري، وكل صداقة أو علاقة، تحتاج إلى درجة من الالتزام العاطفى والاهتمام من جانب النســاء أكثر بكثير مما تحتاجه من جانب الرجال (وهو رأى يتسق مع إيمانها بأن الطبيعة النفســية للرجال تختلف عن الطبيعة النفسية للنساء اختلافًا جوهريًا، وسوف نتناول هذا الرأى فيما يلى من صفحات). إن «ميريام هندرسن» بطلة رواية «رحلة حج» لا تمل من الكفاح لتذود عن نفسها مطالب العمل والصداقات والعلاقات الاجتماعية، إلى أن وصلت إلى نقطة الانهيار العصبى قبل أن تقرر ضرورة النأى بنفسها عن كل شيء حتى تحقق استقلالها الذاتي.

ورغم عنصر المثالية الذى نستشـعره فى مناقشة «وولف» فيما يتصل بالحجرة التى تخص المرء وحده، فإنها ـ مع هذا ـ لم تقلل من شـأن المشكلات التى واجهتها النساء فى سبيل تحقيق استقلالهن الاقتصادي. ورغم أن«وولف» نفسها منحدرة من أسرة غنية، فإن منعها من دخول الجامعة فى حين لم يُمنع إخوتها الذكور الأشـقاء وغير الأشـقاء، وكذلك إحساسها بأنها لابد أن تدين بالفضل لأبيها الذى يساعدها بالمال، جعلها ذلك كلـه واعية تمام الوعى بالانحياز الأبوى الذى تسـببه الهيمنة الفكرية والاقتصادية. ومع ذلك فقد كانت مدركة تمام الإدراك أن عمل النسـاء صعب (وهو عمل مكتبى فى الأساس)، ولا يُدفع لها الأجر الذى تسـتحقه، ولا يوفر للمرأة بالذات ظروفًا مواتية تستطيع أن تمارس فى ظلها هويتها فى الكتابة. اقترحت «وولف» فى كتاب «حجرة تخص المرء وحده» ومقال «الأعمال التى يعملها النسـاء» أن يكون مرتب المرأة ٤٠٠ جنيه فى أوائل القرن العشرين حتى تحصل المرأة على اسـتقلالها المادى الذى يتيح لها الانطلاق بعيدًا عن الدور الثقافى المنوط بها كملاك فى البيت. فإذا استطاعت المرأة جمع هذا المبلغ بعرقها وجهدها، من خلال قلمها، فإن الطريق ينفسح أمامها لتكتب ما تريد أن تكتب، وتعبر عن صوتها الذى تعرفه أفضل تعبير.

ميراث أدبى نسَوي

مع ذلك كانت «وولف» نفسـها تحذر من أن يعتقد الناس أن كل ما تسـعى إليه المرأة هو الاسـتقلال الاقتصادى فقط لكى تتمكن مـن الكتابة. قد يتبادر إلى الذهن ـ إذن ـ أن كل ما تحتاجه المرأة هو حجرة تخصها وحدها، فإذا حققت ذلك، وإذا نجحت فى التخلص من ارتباط صورتها فى الذهنية الشـعبية بأعمال المنزل، هل تبدع؟ تتسـاءل «وولف». وهى تجيب فى مقالها «وظائف للنسـاء»: «على المرأة أن تكون نفسها وكفى. ولكن ما نفـس المرأة؟ أو بصيغة أخرى: مـن المرأة؟ (النسـاء والكتابة: ٦٠). تزعم «وولف» أن الكتابة كامرأة كانت شـيئًا لم تسـتطع الوصول إليه لا هى ولا أى كاتب آخـر، وهى تخبر جمهورها قائلة: «الكتابة وأنا امرأة تعنى الكتابة عن تجربتى الخاصة بى ككيان يعيش فى جسد امرأة»(٦٢).

وتورد «وولف» فى كتابها: «حجرة تخص المـرء وحده» أن إحدى العقبات التى تواجه النسـاء حين يردن الكتابة عن تجاربهن بصراحة ووضوح، وحين يزمعن تطوير

أدوات الكتابة التى يعبرن بها عن خلجات أنفسهن، هى عدم وجود تراث من الأدب النسائى يقتدى به النساء الكاتبات، ويبدعن على مثاله. ولم تملّ «وولف» من تكرار ذلك فى مقالاتها النقدية الكثيرة، لم تملّ من الإلحاح على الحاجة إلى وجود تراث أدبى نسائى يؤثر فى كاتبات المستقبل، ويسترد ميراثًا من التعبير الإبداعى النسائى من جور السرود الإقصائية الذكورية لتاريخ المرجعية الأدبية.

إن أهم لحظة فى تاريخ الأدب القصصى النسائى ـ كما تقول «وولف»ـ جاءت مع بدايات القرن الثامن عشر، عندما بدأ نساء الطبقة المتوسطة يمارسن الكتابة مهنة. وهى تقول أيضًا: قبل ذلك التاريخ كان عدد النساء اللائى مارسن الكتابة قليل، وكن من فتيات الطبقة الأرستقراطية، وكُنّ يمارسن الكتابة للتسلية وإشباع الهواية؛ فقد كانت أموالهن تتيح لهن دخول الجامعات وتلقى التعليم الراقى، وكانت أوضاعهن الاجتماعية تذود عنهن سخط المجتمع الذى يصبه على النساء الكاتبات. تغير ذلك كله عندما بدأت «أفرا بهن Aphra Behn» (١٦٤٠-١٦٨٩) تكتب بعد أن فقدت زوجها وهى فى سن السادسة والعشرين من عمرها، فامتشقت القلم لكى تعين نفسها على شئون الحياة، وتصبح أول سيدة تتخذ من الكتابة مهنة، فتكتب فى المسرح والرواية. نقلت «وولف»ـ إذن ـ مكانة القص النسائي من مجرد نشاط لا قيمة له تمارسه النساء لمجرد تزجية الفراغ، إلى مهنة تحتاج إلى مهارة، والأهم ـ فى نظر «وولف» أيضًا ـ أنها بينت أن الكتابة يمكن أن تصبح وسيلة لتحقيق الاستقلال المادى بالنسبة للمرأة.

تراث

تشتبك مناقشة «وولف» للتراث الأدبى النسائى مع أفكار «ت. س. إليوت» المتصلة بالتراث الفنى فى مقاله المعنون: «التراث والموهبة الفردية» (١٩١٩). يزعم "إليوت" أن كل عمل فنى تتضح قيمته ومعناه عندما يُقارن أو يوضع على النقيض من غيره، مما يشكل ترتيبًا أدبيًا (أو تراثًا)، هذه العلاقات التناسبية يُعاد ضبطها وتعديلها كلما ابتُدعت أعمال أدبية جديدة. إنها مسئولية الكاتب ـ يقول «إليوت» مؤكدًا ـ أن يكون واعيًا بالأهمية التاريخية والجمالية لعمله الذى يبدعه من خلال مقارنته بالأدب العظيم الذى أنتجه كُتّاب الماضى الكبار.

تلفت «وولف» الانتباه إلى التحيز النوعى (نسبة إلى النوع ذكر أم أنثى) فى هذا التراث، فقد ظل التاريخ الأدبى ردحًا طويلا من الزمن مُهَيمَنًا عليه من قبل أسماء الكتاب الذكور، ومعايير النقاد الذكور. وفى كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» تؤكد على أننا «نفكر بأثر رجعى فى أمهاتنا إذا كنا من جنس النساء» وفى مقالها المعنون بـ: «أعمال للنساء» تزعم أن مهنتها الخاصة بها (الكتابة) إنما أُتيحت لها لأن: «كثيرًا من النساء الشهيرات، وكثيرًا من المجهولات والمنسيات، كُنَّ قبلي، يمهدن الطريق، وينظمن لى خطواتي» (نساء كاتبات: ٥٧). رغم ذلك لم تكن مبادئ «وولف» النسوية متفقة دائمًا مع أحكامها الأدبية النقدية، وفيما كان عددٌ كبير من مقالاتها يركز على تصويب الأهمية التاريخية للنساء الكاتبات فى الماضى، فإننا فى مقالات لها أخرى نجد أنه من الواضح أن التأثيرات الجمالية والمعاصرة على أدبها أنها ذكورية (دستوفسكى وجيمس وبروست).

ربما لم يندفع النساء نحو عالم الكتابة بالأعداد المتوقعة بعد شهرة «أفرا بهن» التى طبقت الآفاق، ولكن المؤكد أنها مهدت الطريق لتطوير القصة النسائية باعتبارهامهنة مستقلة فى القرن الثامن عشر. وتمضى «وولف» فى القول: «جزء كبير من هذه الكتابات لم يرق إلى مستوى الأدب الجيد، وربما نسيه التاريخ فيما نسى من ردىء الأعمال. ورغم ذلك كله تقول: ومهما اختلفنا فى جودة أصوات تلك النساء الكثيرات، فقد أصبحن جوقة أسهمت فى ظهور الأعمال الرائعة القليلة التى كتبها النساء:

> فبدون هؤلاء الأسلاف لما استطاعت «جين أوستن» والأخوات «برونتي» و«جورج إليوت» أن يكتبن ما كتبن، مثلما نستطيع القول: إن «شكسبير» لم يكن يستطيع أن يكتب ما كتب دون أن يطلع على ما كتبه «مارلو»، ولا «مارلو» أن يكتب دون أن يطلع على أدب «تشوسر»، ولا «تشوسر» أن يكتب دون أن يقرأ ما كتبه شعراء آخرون سبقوه لم يذكر التاريخ أسماءهم وإن سجل أعمالهم، مهدوا الطرق، وأخضعوا اللسان لعملية طويلة الأمد من التهذيب. لا يمكن أن نقول: إن روائع الأعمال جاءت من المجهول، أو ظهرت كما تظهر النباتات البرية؛ وإنما هى ثمار السنين الطوال من التفكير الجماعي، وتعبير عن جموع البشر المجتمعة؛ فوراء الصوت المتفرد الذى أنتج العمل الأدبي، تجارب الجماعة البشرية المهمة (حجرة تخص المرء وحده: ٩١).

تريد «وولف» هنا أن تُشَيِّد بنية قوامها سلالة من النساء الكاتبات، سلالة لها تراث جماعى من الكتابة يدعم النســاء الكاتبات ويرعى جهودهن، تراث تتساوى فيه أهمية الكاتبات اللائى نلن حظًا كبيرًا من الشــهرة بكاتبات لم يذكر التاريخ أســاءهن، وإن سجل أعمالهن.

كانت النســاء الكاتبات فى القرن الثامن عشر يشــاركن بقوة فى المشــهد الأدبي، وكانت هذه المشاركة تتركز ـ كما تلاحظ «وولف» بشيء من الفضول – على نوع الرواية بصفــة خاصة. وهى تلاحظ أيضًا أن الروايــة فى القرن الثامن عشر كانت تحقق دخلا ثابتًا لمؤلفيها وناشريها على الســواء (انظر: شوولتر، ١٩٧٧، وسبنسر ١٩٨٦)، ولكن «وولف» ترى ـ أيضًا ـ أن الرواية نوع من الأدب الذى ينقاد للنساء، ويوافق طبيعتهن، ويستجيب لظروفهن، ويناسب التعبير عن تجاربهن؛ لا يحتجن فيه إلا إلى قلم رصاص وورقة بيضاء يضعن عليها خبراتهن اليومية، وعواطفهن التى تشكلها مفردات حياتهن النســوية، ويمكن القيام بالكتابة فى الســويعات القصيرة الفاصلة بين الأعمال المنزلية والواجبــات الاجتماعية. على أنه بينــما تشرع «وولف» فى اســتعراض بدايات الرواية النســائية، يظهر لها بوضوح أن العقبات المادية التى كانت تواجه المرأة الكاتبة تطورت بعد ذلك لتصبح عقبات ثقافية ونفسية وجمالية أيضًا.

أخت «شكسبير»

أثارت «وولف» جــدلا كبيرًا حول افتقــار العالم إلى شــاعرة عظيمة تنافس «شكســبير»، وهى ترى أن هذا الافتقار راجع إلى عدم وجود مساواة اجتماعية أكثر منه إلى عدم توفر الموهبة فى جنس النســاء، وهنا تتساءل «وولف»: لو أن لـ: «شكسبير» أختًا لها نفس موهبته، وقررت أن تشق طريقها إلى عالم المسرح فى ذلك الزمان، ماذا كان مصيرها؟ فعندما تهرب «جوديث شكســبير» إلى لندن، ربما سخر منها الناس هناك، وربما بحثت عن عمل ولم يلتفت إليها أحد، وربما وجدت من غرر بها وهجرها بعد ذلك، وربما انتهى بها المطاف إلى الانتحار قبل أن تُمنــح الفرصة لكتابة كلمة واحدة. وهى هنا تقارن بين مفهوم «الملاك الذى يعيش فى المنزل» ذلك المفهوم الشــبح المستقر فى أعماق المرأة الفكتورية، والذى

تعتقد «وولف» أنه يسكن كل امرأة تريد اتخاذ الكتابة مهنة، وروح أخت «شكسبير» التى تحلق فى سماء الكتابة النسائية، تنتظر الفرصة التى تظهر فيها من جديد. وتختتم «وولف» كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» بتشجيع قرائها النساء على استثمار حريتهم الاجتماعية والاقتصادية الراهنة، من أجل خلق عالم يمكن لأية روح نسائية مبدعة أن تعيش من ثمار قلمها، وعائد أدبها (١٤٩).

وتمضى «وولف» فى الحِجاج بأن المرأة الكاتبة فى القرن التاسع عشر كانت واثقة بأن أعمالها ستجد من يتناولها بالنقد والتحليل تأسيسًا على حيثيات نوع الكاتبة، ثم يُحكم عليها - تبعًا لذلك - بأنها أعمالٌ مغرقة فى العاطفة، أو مغرقة فى الشذوذ. لذا كانت المرأة تكتب وفى نفسها مزيج من الخوف والغضب، «وهى تعترف فى البداية أنها «امرأة وكفى»، أو يعلو صوتها محتجة بأنها «ليست أقل من الرجل صلاحًا» (حجرة تخص المرء وحده: ٩٦). فى البدايات الأولى كنا نرى ذلك فى استخدام النساء الكاتبات لأسماء تدل على موقفهن الاجتماعى من حيث انتمائهن إلى أزواجهن (المسز جاسكل) أو استخدامهن لأسماء ذكور («كورر بل» و «جورج إليوت») لأغراض النشر فقط. وتقول «وولف» : إن تمكن هذا الهاجس المتصل بالنوع من نفس المرأة الكاتبة قد نال من رؤيتها الفنية ككاتبة. إن الإخلاص التام لهذه الرؤية الفنية، والتى تسميها «وولف» السلامة الفنية أو الاتساق الفنى، هو الذى يجعل الكاتب الروائى يجمع بين الحياة والفن، وصولا إلى الإحساس بالواقع المعيش. الاتساق الفنى هنا يضيع عندما تطلق المرأة الكاتبة العنان لمشاعرها الشخصية. ترى «وولف» أن أغلب روايات القرن التاسع عشر التى كتبتها النساء قد أخفقت فى إقناعنا؛ لأن اتساقها الفنى كان معيبًا إلى حد بعيد؛ فقد كان الصوت الإبداعى للكاتبة إما مستسلمًا للدفاع عن السلطة الذكورية، أو مسكونًا بالاستياء منه، والحملة عليه. ومن هنا وجدنا كيف كانت «تشارلوت برونتى» - على سبيل المثال - متهمة بأنها أطلقت العنان لقلمها يخط فقرات تعبر فيها عن غضبها الشخصى من «جين إير» :

عندما نقرأ هذه الفقرات مرة أخرى، ونشعر بحجم التشنج الذى يتسلل إلى عباراتها، وحجم السخط الذى يظهر من بين السطور، فإننا نشعر أنها لن تتمكن من التعبير عن عبقريتها كلها. ستجد من يفسد عليها كتبها، ويلوى

> أعناق العبارات التى كتبتها. ستكتب من خلال الغضب، وكان يجب أن تكتب مــن خلال الهدوء. تكتب بشيء من الخفة والحمق، وكان يجب أن تكتب بشيء من الحكمة والعقل. تكتب عن نفســها، وكان يجب أن تكتب عن شخصياتها (٩٠).

ترى «وولف» أيضًــا أن «إليزابث باريت براونج» عندمــا كتبت «أورورا لي» لم «تستطع أن تخفى نفســها بقدر ما استطاعت التحكم فى نفسها، وهى علامة - بلا شك - على أن أدوات الفنان لم تكتمل بعد، وعلامة أيضًا على أن الحياة تطرح نفســها بشــدة على الفن أكثر مما يحتمله الفن نفســه» (نساء كاتبات: ١٣٧). وترى «وولف» أيضًا أن «جورج إليوت» لم تستطع إيقاف خيبتها وسخطها من انتمائها إلى جنس النساء، إلى حد أنها راحت تصور شخصياتها النســائية على أنها «شخصيات مرتبكة، لا تثق فى نفسها، خطابية فى حديثها، وأحيانًا سوقية» (١٥٧). وفى كتابها: «النساء والقص الخيالى» تجادل «وولف» بأن نتيجة كل هذه الأعــمال الكثيرة، وغيرها من الأعمال الأخرى التى كتبها النساء، هى أن «وجهة النظر أصبحت ذكورية مفرطة فى الذكورية، أو نسوية مغرقة فى النسوية، ففقدت ســلامتها الكاملة، واتساقها التام، وحين فقدت اتساقها التام، فقدت معه خاصيتها الجوهريــة بوصفها عملاً فنيًا» (٤٠). «جين أوســتن» هى التى عُرفت بقدرتهــا على البعد عن المثالية والمبالغة فى تصوير بنات جنســها، وصورتهن من خلال منظور اســتقلالى فى الكتابة دون أن يضيع عنصر السلامة والاتساق من جراء الخجل من كونها امرأة، أو من جراء الاستياء من ذلك القدر أو الحنق عليه.

وإذا لاحظنا أن هدف «وولف» واضح منذ البداية، فقد كانت تريد أن تعيد اكتشاف تراث من الكتابة النســائية، فإننا نستغرب لحملتها على المرجعية الأدبية الفكتورية التى تجســدت فى أعمال الأخوات «برونتي» و «جورج إليــوت» و «بارت براوننغ». والحق أن بعــض نقاد الأدب من النســاء لم تعجبهــن حملة «وولف» على هــؤلاء الكاتبات الفكتوريات، واللائى رأين أن قدرة الكاتبــات الفكتوريات على التعبير عن طبيعتهن النســائية، وثورتهن على بنات جنسهن إنما تنطوى على درجة من التضامن النسوى ربما أكبر من تركيز «وولــف» (المنطوية) على الوعى الفردى الذاتي، واعتناقها لمبادئ جمالية خنوثية (شــووالتر، ١٩٧٧). وهو رد فعل - كما سوف نشرح فى الفصل الأخير - جاء

نتيجة شيوع المنظور النقدى الذى يقلل من شـأن التبنى الاجتماعى للواقعية فى مقابل النخبويـة والانعزال الاجتماعى الذى يميز الحداثـة. كان حكم «وولف» النقدى على «أوسـتن» بأنها «من أكثر النسـاء الكاتبات اقترابًا من الكمال» وأنها «سـلف» «هنرى جيمس» و «بروسـت» (نساء كاتبات: ١٢٠) مبنيًّا على استحسانها لفن هذين الكاتبين المحكم، وعلى حيادهما السردي، وهى خصائص تتفق مع مبادئها الحداثية تمام الاتفاق. وجدير بالتذكر أنه رغم أن «وولف» تصف «أوسـتن» بأنها تكتب بوصفها امرأة، فإنها تعنى ضمنًا أنها قادرة على أن تفعل ذلك لأنها تكتب بوصفها فنانة قبل كل شيء.

جمل نسوية

فى كتابهـا المعنون بـ: «حجرة تخص المرء وحده» تهيمن دراسـة أسـلوب الأدب النسوى على مناقشـة «وولف» للقصة المعاصرة التى كتبتها النساء. تقول «وولف»: إن النساء الكاتبات فى السابق لم يجدن أمامهن إلا لغة الرجال للتعبير عن خلجات نفوسهن، وترى أيضًا أن النسـاء الكاتبات لم يستطعن صياغة أسلوبهن الخاص فى الكتابة النثرية، والذى يعبر عنهن بشـكل واضح إلا فى القرن العشريـن» (حجرة تخص المرء وحده: ١٢٤). لم تكن «وولف» تأتى بجديد فى هذه المناقشـة، كانت فى الواقع تلخص جدلا واسـع النطاق اندلع قبـل ذلك حول مفهوم النثر «النسـوي» وموقفه على مسـتوى الممارسة، شـاركت «وولف» فى هذا الجدل قبل ذلك بعقد من الزمان. كان من أهم ما كتبته «وولف» لجريدة ملحـق التايمز الأدبى مقال تناولت فيه كتاب «و. لـ. كورتني» المعنون بـ: «الخيط النسوى فى القصة» (١٩٠٥)، تساءلت فيه: «أليس من السابق لأوانه جدًا ... لإطلاق الأحكام النقدية على «الخيط النسوي» فى أى شيء؟ (مقالات «فرجينيا وولف»، الجزء الأول: ١٥). على أنه مع صدور كتاب «ر. برايملى جونسـون» المعنون بـ: «بعض كتَّاب الرواية المعاصرين من النساء»، والذى توفَّر فيه كاتبه على دراسة أربع عشرة كاتبة حداثية (بينهن «ريتشاردسـن» و«وولف»)، حدث الانتقال على مسـتوى الموضوع والشكل فى أدب النسـاء، وأصبح هذا الانتقال أكثر وضوحًا، يميزه قبل كل شيء اهتمام باستكشاف الوعى النسائي، يقول «برايملى جونسون»:

> المرأة الجديدة، الكاتبة الروائية فى القرن العشرين، هجرت الواقعية القديمة، إنها لا تقبل بالملاحظة المباشرة، إنها تبحث بإصرار وعناد عن الواقعية التى تتجاوز

الماديات، تبحث عن التجليات الروحية، عـن الحقيقة القصوى. هنا وجدت أن الرجل غريب، أعمى برغبته، لا يبالى عن قصد (جونســون، ١٩٢٠: ١٤-١٥).

إذا أمعنا النظر فى المصطلحات التى يســتخدمها «برايملى جونسون» فى تحليله هنا (الواقعية القديمـة الاجتماعية والمادية فى مقابل الواقعيــة الروحية الجديدة المتمحورة حول الذات) نجــد أنها مصطلحات مألوفــة لدينا فى كتابــات «وولف» وخاصة فى مقاليهــا المعنونين بـ: «الروايات الحديثة» و «فن القــص الحديث»، ولكن ما يهمنا هنا هو طرحه الذى يقول إن هذا التقســيم نفسه للواقعية تقسيم مســتند إلى النوع أيضًا؛ فالواقعية الجديدة متصلة بصوت أدبى نســائى فى المقــام الأول. إن الكاتبة التى تجادل «جونســون» بأنها قدمت «أكثر الأمثلة راديكالية وانسجامًا، وأكثرها أصالة أيضًا» على الواقعية النسوية الجديدة كانت «دوروثى ريتشاردسن»التى كانت فى عام (١٩٢٠) فى قمة مجدها وشهرتها باعتبارها رائدة لمنهج جديد خلاق فى الكتابة، وصاحبة مذهب فى النسوية مغرق فى الفردية.

لا توجــد علامة على أن «وولف» قرأت كتاب «برايملى جونســون»، ربما تملكها القلق من أن تتعرض أحكامها النقدية للتأثير من جراء الدخول فى منافسة مهنية لا معنى لها، وهو الاتهام نفسه الذى رمت به «كاثرين مانسفيلد» فى مقالها حول «الليل والنهار» منذ أقل من عام. ولكن «وولف» كانت قد كتبت مقالا لملحق التايمز الأدبى منذ عامين تناقــش فيه الجزء الأول من الكتاب الذى توفر فيه «جونســون» عــلى كاتبات الرواية الواقعيات فى القرنين الثامن عشر والتاســع عشر، تعلن فيه أن «جونسون» «إلى جانب أنه يتحدث حديثًا مثيرًا وشيقًا عن الأدب، ... فإنه يتحدث عن كثير من الأمور الشيقة والمثيرة أيضًا عن الخصائص الفريدة للأدب الذى يكتبه النســاء» (نساء كاتبات: ٦٨). وتلفت «وولف» الانتباه - كما نتوقع منها - إلى الظروف الاجتماعية والأيديولوجية التى تؤثر على هذه الخصائص، ولكنها فى النهاية تبدو موافقة على ما طرحه «جونســون» من أن شكل القصة النســائية وموضوعها يختلف عن شكل القصة الرجالية وموضوعها، لافتًا النظر إلى أهمية «الاختلاف بين وجهة نظر الرجل ووجهة نظر المرأة فيما يتصل بكل شيء يضفى أهمية على الموضوع»، ومنه لا تنشــأ اختلافات محددة فى الحبكة والأحداث

فقط، وإنها تنشـأ اختلافات لا حدود لها فى الاختيار والمنهج والأسلوب» (٧١). هذه الاختلافات نفسها هى التى راح «جونسـون» يناقشها ويلقى عليها الضوء فى دراسته لأعمال الكاتبات الواقعيات الجديدات، والتى تلخص مفهوم «ريتشاردسن» عن إنتاج «المعادل النسوي» للواقعية الذكورية. ففى مقالها المطول: «حجرة تخص المرء وحده» لم تأت «وولف» على ذكر «ريتشاردسـن» ومعاصريها فأكدت على حضورهم فى المشهد مـن حيث لا تقصد. بعد أن تناولت «وولف» بعض أقطاب الأدب فى الجزء الأكبر من مقالها، وعندما وصلت إلى مناقشة تطور النثر النسائى فى القرن العشرين، طرحت مثالا افتراضيًّا: الرواية الأولى لكاتبة متخيلة اسـمها «مارى كارميكايل». وجاءت تفسيراتها وتحليلاتها مشـابهة للعرضين النقديـين اللذين كتبتهما حول روايتى «ريتشاردسـن»: «النفـق» و«الأضواء الحائرة». تقول «وولف» فى مقـال «حجرة تخص المرء وحده» إن «مارى كار ميكايل» تكتب عن النسـاء وحدهن، وتتناول علاقة النساء بالنساء وليس بالرجـال، وهى تغازل التجريـب فى تدفق الجملة السردية، والتتابـع الزمنى للسرد، وتمتلك حساسية نستطيع أن نقول: «إنها رحبة غاية الرحابة، مفعمة بالإثارة والحماس، منطلقـة لا تعرقلها القيود»، وتضيف: «واعية بكل مشـهد وحركة تنهض فى الطريق» (١٢١). قارن بين هذا وبين تناولها لـ: «النفق» فى عام (١٩١٩)، حيث تقول:

> **تصور هـذه الرواية وعيًا صريحًا بالتناقض بين ما يجب أن تقولـه والشـكل المتوارث الذى وجدت نفسـها مضطرة إلى تبنيه لتقول ما تريد ... «هو وهى» نماذج مرسومة لا تعبر عن الواقع، وبهم يُصطنع العمل بالطريقة العتيقة الغريبة: الفصـول التى ترفع الشـخصيات، والفصول التى تخفضها؛ والشـخصيات النمطية التى تفتقـر إلى الحياة دائمًا؛ ... نبذت هذه الأشـياء بالكلية. ولم يُترك لنا إلا وعى «ميريام هندرسـن» وقد كُشِـفت أسراره، وافتُضِح أمره، لم يُبتدأ ولم يُنتَه، المنطقة الحساسة الضيقة من الأمر كلـه، لم تُستر ولم تُكشف، موضع للتأمل الذى لا ينتهى (المقالات، ٣: ١٠).**

ونمضى بعض الشيء فنجـد أن الكاتبة تصف «مـارى كارميكايل» بأنها تكتب بوصفها «امرأة»، بل كامرأة نسـيت أنها امرأة، حتى فاضت صفحاتها بحديث غريب عـن الجنس لا يصـح أن يملأ الصفحات إلا حـين يصبح الجنس متماسًـا مع منطقة

اللاوعى (حجرة تخص المرء وحده: ١٢١). أيضًـــا حين كتبت عن «الأضواء الهائمة» فى عام (١٩٢٣)، امتدحت «وولف» «ريتشاردسن» بأنها استطاعت أن تبتدع طريقة فى الكتابة استطاعت من خلالها أن تصور أعماق النفس الأنثوية، ولم يشوهها إلا إحساس بالحاجة إلى تبرير هذه الأعماق النفسية:

> ابتدعت «ريتشاردســـن» ، أو - إن شـــئت - قل: طورت جملة يمكن أن نطلق عليها الجملة النفســـية المتصلة بالنوع النسوي. جملة قُدت من نسيج طيع، أكثر مرونة من خامة الماضي الخشـــنة، قادرة على الامتداد إلى أبعد مدى، والاتســـاع لأبسط التفاصيل، واستقبال أكثر الأشكال غموضًا. وقد عرفنا بعض الكُتّاب من الجنس الآخر يســـتخدمون مثل هذه العبـــارات والجمل، ويمتدون بها إلى آماد بعيدة، ولكنا نلمس اختلافًا. لقد أخضعت الآنسة «ريتشاردسن» جملتها لوعيها، فجعلتها تنزل إلى الأعماق، وتتســـلل إلى الشقوق والصدوع التى امتلأ بها وعى «ميريام هندرســـن». إنها جملة نسائية، ولكنها جملة امرأة بالمعنى الذى يُســـتخدم فى وصف عقل المرأة وموقفها الذهنى من قبل كاتبة لا تقع فريســـة للغروب ولا للخوف من أى شيء يمكن أن تكتشفه فى الأغوار النفسية لبنات جنسها (المقالات، ٣: ٣٦٧).

نلمس هنا أن النقطة الأخيرة التى تناولتها «وولف» نقطة ملتبسة حين تُقتطع من سياق «حجرة تخص المرء وحده»: فهل هى تقرظ نمط الجملة النسائية التى استخدمتها «ريتشاردســـن»، أم هى تريد أن تقول: إن هذه الجملـــة لها حدودها وأوجه قصورها؟ نخلص من تناولها لما كتبته الأديبة المُتخيلة «مارى كارميكايل» إلى أنها تعنى ربما الأولى، أي: إنها تمتدح صنيع «ريتشاردســـن». فالكاتبتان - الحقيقية والمتخيلة - تتبنيان أســـلوبًا أدبيًّـــا يعبر عن عقل المرأة تعبـــيرًا موضوعيًّا، وتتجنبان المرارة الشـــخصية المتضمنة فى الرغبة فى الدفاع والتى تعتقد «وولف» أنها أفســـدت أدب كل من «إليوت» والأخوات برونتي. وهو أســـلوب - أسلوب الجملة السيكولوجية النسوية - لا يقتصر على النساء الكاتبات، ولا حتى على تصوير الوعى النســـائي، ولكنه يتميز فى أدب «ريتشاردسن»؛ لأنها من خلاله تصور عقل المرأة، ومن هنا يصبح فى موضوعه ومادته «جملة نسائية» فى المقام الأول.

تتناول «وولف» مفهوم أسـلوب التعبير الأدبي وشـكله الخاص بالنساء بشيء مـن الغموض الملحوظ. ففي نهاية الفصل الرابع من «حجرة تخص المرء وحده» تجادل «وولف» بأن الشكل التقليدي، والجملة التقليدية المستخدمة في رواية القرن التاسع عشر لم تكن مناسبة للنساء. فقد كانت جملة خاصة بالرجل، وهي تمضي فتقول: «خلف هذه الجملة يمكنك أن ترى «جونسون» و «جيبون» وسائر الرجال الكتاب» (حجرة تخص المرء وحده: ١٠٠). وفي إشـارتها إلى «صامويل جونسون»(١٧٠٩-٨٤)، الذي كتب أول قاموس في اللغة الإنجليزية، و»إدوارد جيبون»(١٧٣٧-٩٤)، أول مؤرخ حديث ومؤلف الكتاب الضخم المعنون بـ: «تاريخ انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية»، تريد أن تربط بين القواعد والمبادئ المؤسسة للمعنى اللغوي والبؤرة المتصلة بالموضوع في السرد التاريخي باهتمامات الرجال. إن فهم«وولف» لما تسميه «الجملة النسائية» يتكئ على تطوير أسـلوب جديد في اللغة، وتركيز جديد على فكرة رئيسـة معينة، وموضوع يتصل بالنسـاء اتصالا مباشرًا؛ شيء قد يبدو قريب الشبه بما يُسمى: «السرد القائم على أسـلوب تيار الوعي» في الحداثة الأدبية. وأما زعمها أن «جين أوستن» قد «استنبطت لنفسها جملة سردية متسقة مع الطبيعة والذوق تمام الاتساق» (١٠٠) يشي بأن فهمها لما تسميه «الجملة النسائية» ليس بالضرورة متكئًا إلى أسلوب طليعي مستحدث. بل يزداد الأمر تعقيدًا عندما تنصح بأن تكون الرواية «متسـقة تمام الاتساق مع الجسد»، أي: إن تكون الرواية النسـائية أقصر من الرواية التي يكتبها الرجال، وأكثر تركيزًا» (١٠١)؛ لأن الواجبات المنزلية لا توفر للنساء الوقت الكافي لإنجاز واجبات الكتابة. هنا يمكن ربط مناقشـة «وولف» الاجتماعية والمادية المهمة حول خصائص الكتابة النسـائية بما يظهر أنه فهم بيولوجي لعلاقة الأدب بالاختلاف الجنسي؛ فإشـارتها إلى الجسـد تظل جزءًا لا يتجزأ من جدالها فيما يتصل بالسـياق الاجتماعي للكاتب، ولا تقبل في الوقت نفسه أن تُختزل العلاقة بين جنس الكاتب والشكل الأدبي.

بينما سعت «وولف» إلى تجاوز الأيديولوجيا المنطلقة من النوع في الفكر البطريركي، ظلت مبقية على إيمانها بالاختلاف الاجتماعي والفيزيقي الواقعي بين حياة المرأة وحياة الرجل. هنا يلعب مفهوم «الجملة النسائية» دورًا مهمًا في تفكير «وولف». تُعرف الجملة النسـائية بموضوعها الذي تتناوله ولا تُعرف بشـكلها، ولا تُكتب الجملة النسائية إلا بقلم امرأة؛ لأن الموضوع الذي تتناوله ينطلق من خبرة المرأة الاجتماعية والسيكولوجية

والتاريخية. وهذه الخبرة يمكن أن تتبدل فى فترات مختلفة (تذكروا إصرار «وولف» على تأثير السياق الاجتماعى والتاريخى على عمل الكاتب)، ويمكن أن يتبدل أيضًا أسلوب الكتابة وشكلها نتيجة لذلك كلـــه، ولكن الجملة النســائية تظل كما هى فى جوهرها؛ وذلك لأنها كُتِبت بقلم امرأة، ومن واقع خـــبرة امرأة ووجودها فى هذه الحياة. نعود ـ هنا ـ إلى تأكيد «وولف» على هوية «كاتبات الرواية»؛ فهى تزعم أن القارئ لا ينبغى أن يخلط بين رواية كتبتها امرأة وروايـــة كتبها رجل، وهى تعيد هذا الطرح فى تفريقها بين جملة «ريتشاردسن» النسائية، التى تصور عقل امرأة ما، والجملة النسائية التجريبية التى يستخدمها معاصروها من الرجال.

جملة النوع النسوي

الجملة «النُســوية»،وجملة «المرأة» مفهومان مختلفان، أو مقولتان متصلتان بفن القص الخيالي. وعندما تشـــير «وولف» إلى «النسوية»فهى تقصد أسلوبًا معينًا فى الكتابـــة ـ مجال التركيز فيه هو النفس البشرية، ومجال التجديد فيه هو التقنية الفنية ـ يمكن وصفه بأنه «نسوي» بفضل تعارضه مع الأيديولوجية الذكورية المهيمنـــة (والتى كانت الواقعية الأدبية المادية جـــزءًا منها)، ولكن هذا الأدب يمكن أن يكتبه الرجل، ويمكن أن تكتبه المرأة. هى فكرة تستبق مفهوم «الفكر الذكورى المزدوج» فى نظرية ما بعد البنيوية، التى تجادل بأن أنساق الفكر والمعنى فى مجتمع غالب تعمل طبقًا لسلسلة من التعارضات الهيراركية (المتدرجة) فيها يُعرف الأقوى دائمًا بأنه «ذكوري»، ويُعرف الأضعف بأنه «نســـوي». ونحن عندما نصف أسلوبًا أدبيًّا بأنه «نسوي» بهذا المعنى، فإننا نخلع عليه خصائص وصفات تناقض الخصائص والصفات التى يخلعها المجتمع حسب العرف على ما يَعُده ذكوريًّا. وبينما قد يتخذ هذا الطرح شكل التحرك الجذرى الإيجابى عن عمد، يصبح القصد فيه قلب التراتب الأيديولوجى الســـائد، تكمن المشـــكلة فى أن تأبيد البنية التعارضية الأساســـية للفكر المزدوج يعمل على تطبيع تماهى النســـاء مع خصائص «النســـوية» المحددة ثقافيًّا بأنها الأضعف. والأشيع ـ فى الواقع ـ أن هذه الخصائص يتم تطبيقها بالسلب (انظر: ويندهام لويس ونقده

لكتاب چويس «الزمن والإنســان الغربي» كمثال واحد على ذلك). للحصول على ملخص للجدل الذى اندلع بعد ذلك فى مجال النقد الأدبى النسوى وما بعد البنيوى حول مفهوم الكتابة «النسوية» وعلاقتها بالأسلوب الأدبى الطليعي، انظر: سكزو، ١٩٦٨ وجلبرت وغوبار ١٩٨٥، وموى ١٩٨٥، وكيم سكوت ١٩٨٧، وهونكه ١٩٩٠.

ما يبقى من «النسوي» وما يليق بالمرأة

من المعروف عن «چويس» أن تمثيله للعنصر النُسوى فى كتاباته غامض أو مُلْبِس إلى حد النفور، فهو قادر على إرضاء هؤلاء النقاد الذين يتهمونه بتأبيد القوالب الاجتماعية المتمثلة فى الأم والعذراء والعاهرة التى تختصر النساء فى حدود الجسد مما يُشتم منه كره لهن (جلبرت وغوبار، ١٩٨٥)، وأولئك النقاد الذين يحتفلون به لأنه يباهى بين الأنثوية وخلط نصى ولغوى يتحدى النظام الاجتماعــى البطريركى (انظر: لورنس، ١٩٩٠). والرأيان كلاهما يركز باستمرار على الجزء المعنون بـ: «بِنِلوبي» فى رواية «يولِسيز»، الذى يعرض فيه الكاتب للوعى الباطنى الخاص بـ: «موللى بلوم» نصف الواعية، ولذكرياتها وأحاسيسها الجســدية، وأفكارها المتداعية المختلطة غير المكتملة فى ثمانى جمل لا أكثر. ومن أطول تعليقات «چويس» وأكثرها اقتباسًا من حكاية بِنِلوبى أفضى بها إلى «فرانك بدجن» فى عام (١٩٢١)، والتى يعلن فيها بأن «بِنِلوبى هى مفتاح الكتاب»:

> تتألف الجملــة الأولى من ٢٥٠٠ كلمــة. تُوجد فى الحكاية ثمانـــى جمل. تبدأ وتنتهى بكلمة نسوية وهى «نعم». تعود مثل كرة الأرض الضخمة ببطء وثقة وحركة دائرية متساوية ومطردة الدوران، نقاط ارتكازها الرئيسة أثداء النساء ومؤخراتهـــن وأرحامهن وفروجهن تم التعبير عنهـــا بمفردات: لأن، المؤخرة (بكل معانيهـــا: القاع، الزر، خلفية الفصل، قاع البحـــر، أعماق قلبه)، امرأة، نعم. ورغم أن هذا الجزء أكثر فحشًـــا من أى جزء ســـبقه، فإنه يبدو لى سليم العقل مغرق فى الكمال نقيض الخُلُق جاهـــز للإخصاب لا يوثق به فاتن ألمعى محدود حذر لا مبالٍ [أيتها المرأة، أنا الجسد الذى يقرر دائمًا] (خطابات جيمس جويس ١: ١٦٩).

يصور الكاتب «بِنِلـوبي» هنا على أنها الأنموذج الـسردى الخالد للمرأة، تُعرف بجسـدها المنتج أكثر مما تُعرف بعقلها، تتماهى مع الطبيعة والأرض. على أننا نلمس أن «جويس» يُحـذر من أنها أنموذج «لا يُركن إليه»، و «لا يُكترث به»، وهى فكرة تكررت فى حكاية «كاليبسـو» عندما يلاحظ «بلوم» سـاخطًا أن طريقة تفكير «موللي» هي «لم تتبـع كل شيء، جزء من الكل، تمنح الانتباه باهتمام، تفهـم باندهاش، بعناية متكررة، تُتَذكر بصعوبة بالغة، تُنسـى بيسر، تُتَذكر بشيء من الشـك، يعاد تكرارها مع الخطأ» (يولِسـيز: ٨٠٤).عندما كتب جويس «حكاية مولـلي» كان يعيد إنتاج ما كتبه، ولكنه يفضى ويسخر من بنيات معيارية وثقافية خاصة بالأنثوية والوعى النسائي، فعل الشيء نفسـه مع خطابات اجتماعية وثقافية وأيديولوجيات فى كل جزء من الأجزاء السـابقة مـن الرواية. بالإضافة إلى ذلك كان أيضًا يكتب شـفرة الرواية ككل، مقدمًا ما وصفه عـلى أنه«كلمة السر التـى لا غنى عنها» لكل ما حدث من قبلهـا (خطابات «جيمس چويس»١: ١٦٠). لفترة قصـيرة كان الجهل والمكر والنفاق والتناقض والنرجسـية والتفاهـة التى تصور موضـوع المونولوج الداخلى الحادث فى عقـل «موللي» صفات تتسـق مع صورة نمطية تقليدية للعقل النسوي، وأن لاموثوقيتها السردية واستخفافها بالتفكير المنطقى قد يُفهم على أنها تمثل بديلا للبنيات الشـكلية للفكر البطريركى الذى ينتج مثل هذه القوالب التقليدية.

إن إشارة«ڤرچينيا وولف» إلى مرونة الجملة السيكولوجية لجنس النساء فى مقالها الذى عرضت فيه رواية «ريتشاردسـن» المعنونة بـ: «أضـواء حائرة» يكرر ـ بالطبع ـ وصفهـا لأعمال «چويس» فى مقالها المعنـون بـ: «الرواية الحديثة»، وتُعَد «يولِسـيز»ـ بالتأكيـد ـ أحد الأمثلة التى كانت تحضرها وهى تستشـهد بها كمثال على العمل الذى حكم عليه الكُتَّاب الذكور بالطول المفـرط. وعندما عبر «چويس»عما يعتقد أنه وعى امرأة بجسـدها فى الجزء الذى سـماه «بِنِلوبي» راح «چويس»يمط الجملة النسـوية إلى أقـصى مدى، لا تنقصه الشـجاعة أن يلقى فى روعنا أنه يريـد أن يصور تلك الحقيقة المتصلة بحيوات النساء على أنها أجساد تشير إليها «وولف» فى مقالها: «أعمال للنساء»: «الكتابة نفسها عمل نسوى وأنثوى فى الوقت نفسه، الكتابة جملة نسوية فى النهاية». كان «چويس»مهتمًا غاية الاهتمام بما كان يعُده المسـكوت عنه، أو لغة النساء السرية. ورغم عدائه المؤكد للتحليل النفسى، كثيرًا ما كان يكتب تفسيرات أحلام زوجته. وفى الفصل

الذى خصصه لـ: «كاليبسو» من رواية «يولِسيز»، يتخيل «بلوم» أنه يستخدم أجزاء من حديث «موللي» فى كتابة قصة:

> لابد من إدارة المشـــهد، السيد "بلوم" والســـيدة "لـ. م. بلوم"، يبتدعان قصة تشـــيع شـــيوع الأمثال. أية قصة؟ أنا الآن أريد أن أدون على كفى ما قالت إنها ترتديه؟ (يولِسيز: ٨٤).

بدورها تعتقد «موللي»- مثل «بِنِلوبي»: «تذكرت أنى نفسي، وأنى نصف الأشياء، وكتبت كتابًا من أعمال ماستر بولدى نعم» (٨٩٣). على أن تسجيل قصة «موللي» بعباراتها الطويلة المتداخلة، وافتقارها إلى الترقيـــم، تدين بالكثير لاهتمام «چويس» بواقع مفاده أن كلا من «نورا» وعمته «جوزفين» تجاهل بشـــكل منتظم علامات الوقف، والحروف الكبيرة عند كتابة الخطابات (خطابات جيمـــس چويس ٢: ١٧٣). وفيما بعد وصفت «دوروثى ريتشاردســـن» الترقيم المنتظم كصفة طبيعية فى طريقة النساء فى الكتابة (فهى ترى أن هذه الطريقة تشـــير إلى طبيعة الوعى النسوى اللامحدود والمتعدد الأوجه)، هو مظهر أســـلوبى من مظاهر النثر النسوى كان «چويس» يجد سعادة فى التظاهر بمعرفته وعرضه (كيم سكوت، ١٩٩: ٣٩٦).

يظهر هِيـــام «چويس» بإمكانية امتلاك مفتاح الدخول إلى الحياة الخاصة للنســـاء منذ صدور مقاله الذى أداره على أعمال «إبســـن» الذى نعت شخصياته النسائية بأنهن: «معروفات لديه غاية المعرفة، ربما أفضل مما يعرفن أنفســـهن. وليس من ريب عندى فى أن الرجـــل فيه شيء من الأنوثة، أو أن مزيجًا غريبًـــا من المرأة والرجل مركب فى طبعه، ففـــى دقته التى ليس لها مثيـــل فى وصف أمور دقيقة تخص المـــرأة، وفى رقته فى التناول واختيار المفردات، ربما نســـتطيع أن نعزوها إلى هذا المزيج الغريب. خلاصة القول إن معرفته بالمرأة معرفة لا ســـبيل إلى الشـــك فيها» (كتابات نقدية وسياسية لها مناسبات: ٤٥-٦). هذه الجملة فيها استشراف لشخصيتى «ليوبولد بلوم»، «ذلك الرجل النسوى الجديد» (يولِســـيز: ٦١٤)، وكذلك - كما هو الشأن فى كثير من أوصاف «چويس» لـ: «إبســـن»- عناصر من نفســـه هو كفنان ناضج. نجد أيضًا أن محللا نفســـيًّا مثل «كارل يونغ» يعلن - بعد أن فرغ من قراءة «يولِسيز»- أنه لم يكن يعلم الكثير عن السيكولوجية الحقيقية للمرأة» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٢٩). ورغم أن «جويس» الشـــاب استطاع التأكيد

ـ بثقة فى النفس ـ على أن الكاتب الرجل قادر على فهم طبيعة المرأة غاية الفهم، فإن الفنان العجوز كان أكثر تواضعًا على نحو لم يألفه أحد من الناس. وقد أخبر أكثر من صديق عن حلم شرح فيه بشيء من التؤدة المعنى المتضمن فى الجزء المعنون بـ: «بِنلوبي» لـ: «موللى بلوم» نفسها، وهى وحدها التى لها الحق فى تأنيبه على التدخل فى شئونها الخاصة جدًا (إلمان، ١٩٨٢ : ٥٤٩). أضف إلى ذلك أنه يقر فى إحدى إحالاته الكثيرة إلى «يولِسيز» فى رواية «مأتم فِنِجانز» بأن قصتها أحرى بها أن تكون من ثمار عقول الرجال؛ رغم أنه أثر على صوتها الباطنى بقدر كبير؛ ففى قصة «موللي» يظهر الصبر «البِنلوبي» فى الفقرة الأخيرة بتمثيله للشهوة النسوية المفرطة فى تلك الأغنيات الأيرلندية القديمة الكثيرة فى النهاية محكوم بشدة، ومشدود بيسر بحالة الواقع المتسقة مع قبضة الرجل الحائرة «(مأتم فِنِجانز: ١٢٣). إن الروايتين كلتيهما ـ حسب هذا التفسير ـ مدفوعتان نحو نهايات مفتوحة من حيث المناجاة النسائية المتدفقة ـ «نعم» موللى المحتفية، وعبارة «آلب» وهى تستقبل الموت، ما يفتح النهاية على بداية الرواية من جديد ـ ولكن فى كلتيهما المؤلف وحده هو من يمتلك الكلمة الأخيرة، ومن يعطى إشارة اكتمال عمله: «تريست – زيوريخ – باريس، ١٩١٤–١٩٢١»(يولِسيز: ٩٣٣)، «باريس، ١٩٢٢–١٩٣٩» (مأتم فِنِجانز: ٦٢٨).

إن إيمان «ريتشاردسن» بالاختلاف الجوهرى الذى لا يمكن تجاهله بين نفسية الرجل ونفسية المرأة، وتوفرها على إعادة تحديد المناهج التى استخدمها المجتمع الذكورى لفهم هذا الاختلاف، كلها من الأمور الأساسية فى فهم تمثيلها للوعى النسوى وتصويره، على أنه هو الهم الأساسى فى رواية «رحلة حج» من ناحية شكلها وموضوعها أيضًا. فإذا كان هدف الرواية هو التعبير عن أسرار المرأة بدقة وصرامة منبت الصلة عن التأويلات المؤطرة للثقافة واللغة الذكورية، والتى كان يهتم بها «چويس» غاية الاهتمام، فإن أسلوب الرواية وطريقتها ـ مع ذلك ـ كان مختلفًا غاية الاختلاف. وعلى الرغم من كل المقارنات النقدية بين تحليلات «چويس» و «ريتشاردسن» الشكلية للمونولوج الداخلى النسوي، فإن «موللى بلوم» و «ميريام هندرسن» يُعَدان من أكثر الشخصيات النسائية عمقًا فى الاختلاف فى الأدب الحداثى كله: فتيار الوعى عند الشخصية الأولى تيار غريزي، سلبي، مادي، دنيوي، وتيار الوعى عند الشخصية الثانية مضطرب، مفتقد للثقة فى النفس، منطوٍ حول الذات، وواعٍ بحساسيته المفرطة. إن دور «موللي»،

رغم التفاصيل العادية التـــى تفيض بها أفكارها، كان يمثل «المرأة الأنموذج»؛ فقصتها تُفهم تأسيسًــا على أفكار الرجل فيما يتصل بطبيعة الأنوثة، وإن كانت أفكارًا يؤمن بها «چويس» نفسه. كان دور «ميريام»هو رفض الأفكار الشائعة التى يؤمن بها الرجال فيما يتصل بالنساء، وحتى رفض التجربة الذكورية والفكر المتصل بها بصفة عامة، يعينها فى ذلك هدفها المحدد وهو أن تعيش مخلصة لوعيها النسوى الفردي.

لخصت «ريتشاردســن» تعريفها للاختلاف الذكــورى والأنثوى فى مقال نقدى بعنوان: «حقيقة النسوية» نشرته فى عام (١٩١٧)، تقابل فيه بين عقل الرجل الذى تقول إنــه يميل إلى التصنيف والترتيب، وبين وعى المرأة الذى يميل إلى التكامل والاصطناع والتركيب، وهى تدافع عن «أنثوية بناءة إيجابية لا تخشى، من شأنها أن تعيد قراءة الماضى فى ضــوء الإقرار الحالى بالوعى التوليفى الاصطناعى للمرأة، ومن شـــأنه أيضًا أن يقر بأن الوعى يســتطيع ـ دائــمًا ـ خلق عالمه الخاص به بصرف النظــر عن الظروف»(كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤٠٦). وتلاحظ «ريتشاردســن» أيضًا «أن المرأة ــ مقارنة بالرجل ــ كيان نســبى توليفي؛ فالرجال يميلون إلى ضبط إيقاع الحياة، وترتيب تجلياتها. إنهم ينتجون الأنساق النظرية والأديان والفنون والعلوم. أما المرأة فهى مشدودة للماورائي، متدينة، فنانة وعالمة فى فن الحياة» (٤٠٤). إن التفرقة بين ذهنية ذكورية عقلانية، وكيان أنثوى حدســى يذكرنا بنظرية «هنرى برجســون» المماثلة حول الوعي، ولكنها نظرية غير محــددة بالنوع جئنا على ذكرها فى الفصل الثانى من هذا الكتاب. ففهم الرجل لهذا العالم وأسلوب عيشه فيه يتأسس على علاقته بالواقع، وهى علاقة مقننة قوامها المعرفة بالعالم الخارجي، بينما نجد أن فهم المرأة وأسلوبها فى الحياة فهم متعدد بالغريزة وتلقائى بالفطرة. وربما لهذا السبب تعلن «ريتشاردسن» أن المرأة فى مقدورها أن تتحرك فى أكثر من اتجاه فى الوقت نفسه، وتستطيع القيام بكل شيء بالتناوب، ولكنها لا تبدأ شيئًا، ولا تنشــئ أصلا (٤٠٥). إن التعارضات والتناقضات التى تتميز بها قصة «موللى بلوم»، تفهمها «ريتشاردســن» هنا ليس على أنها علامة على افتقار المرأة إلى العقل، أو ضعف هذا العقل، أو افتقار المرأة إلى التفكير المنظم (فهذا تفســير الرجال لشيء لا يفهمونه)، ولكن على أنه دليل على قدرة الوعى النسوى على فهم استمرارية الأشياء، ورؤية الحياة «ككل متسق»(٤٠٤).

فى معرض إعادة اســتثمارها للمرأة الواعية بأنثويتها فى فهمها للنســوية، وإعادة قــراءة الأنثوية على المنهــج الذى بينته فى مقالها المنشــور فى عــام (١٩١٧)، رفضت «ريتشاردسن»ـ على الرغم من ذلك ـ أن تلحق وعيها النسوى الذاتى بالسعي النسوي إلى خلــق التناغم الاجتماعي. من المهم أن نلاحظ أن «ريتشاردســن» فى مقالها المعنون بـ: «النســاء والمستقبل» تذكر «هــ.ج. ولز»بوصفه متحدثًا رئيسًا عن ما تراه أنه القراءة الذكورية للأنانية فى النســاء، فمن خلال مقاومتها لذكورية «وِلز» المغرور استطاعت أن تعزز مفهومها للجمالى الأدبى النســوي. إن «ميريام هندرســن»تعلن أمام شخصية «وِلز»الخيالية «هايبو ولســن» فى «أضواء هائمة»: «لا أريد ممارســة الفن النســوي»، محتجة ضد سعيه إلى استقطابها بوصفها "مخلوق مفيد ومخلص الإخلاص كله على نحو لم يُعتد» (رحلة حج ٣: ٢٥٨، ٢٥٣). تقدم المناظرة المنفعلة التى تجرى بينهما، وهى من الفصول المهمة فى «رحلة حج»،حيث تعبر فيها «ريتشاردســن» عن أفكارها فيما يتصل بالنســاء وعلم الجمال، وبالكثير من الأفكار الأساســية التى أعاد طرحها مقال «المرأة والمســتقبل» حرفيًا فى العام الــذى أعقب هذه المناظرة. إن «ميريــام» تحاول أن تشرح لـ: «ولســن»ـ على ســبيل المثال ـ أن النســاء كن متفوقات فى «فن تهيئة الأجواء لزمن طويل، رغم عدم وجود رجل واحد من مليون يعى هذه الحقيقة»(٢٥٧)، وهى تشرح فكرة «ريتشاردسن» المتصلة بالأنانية النسوية ووعى النساء التوفيقي: «وجهات النظر والآراء أمورٌ ذكورية، فالنســاء لا يبالين بالآراء ولا بوجهات النظر ... يستطيع النساء أن يعتنقــن جميع الآراء فى وقت واحد، أو أى منها فى وقت واحد، أو لا يعتنقن أية آراء أيضًا؛ هذا لأنهن ينظرن إلى العلاقات بين الأشــياء التــى لا تتغير، أكثر من نظرهن فى الأشياء التى لا تكف عن التغيير، إنهن يركزن على الأمور التى تمس حياة الرجل، وفيما عدا ذلك تظل حيواتهن الخاصة كما هي»(٢٥٩).

إن «ميريــام» مصممة على معانقة هذه الحياة التى لم تمس، وليس على إخفائها، كما كانت «ريتشاردســن» مصممة على أن يكون فنها النسوى الذى تنتجه معبرًا عن وعى بنات جنســها المتمحور حول ذواتهن بشكل كامل، تعبيرًا صادقًا لا يمسه التلفيق. على أن تحقيق ذلك يتطلب أول ما يتطلب الخــلاص من قيود النظريات والقيم والأعراف اللغوية والسردية التى وضعها الرجال، والتى تعتقد «ريتشاردســن» أنها لا تنسجم مع طبيعة الوعى النســوي الذى تريد أن تنقله إلى قارئها، ولم يكن ذلك من اليسير. تعتقد «ميريام» فى رواية «النفق» أن الصوت النســوى الحقيقــى لا يمكن أن يفهمه الرجل:

«عنـــد الحديث مع رجل تخسر المرأة ـ لأن الطرفين يتحدثان بلغتين مختلفتين، وقد تفهم هي لغته، ولكنه لن يتحدث لغتها ولن يفهمها.»

المرأة الأنثى

إذا كان هنـــاك وجه للشـــبه بين «مولـــلى بلوم» و «ميريام هندرســـن» فهو في خاصيـــة التمحور حول الذات، وهي خاصية مرتبطة بالنرجســـية واللامبالاة النسوية المتجسدة في شـــخصية «مولي»، واستثمرتها «ريتشاردسن» كخاصية أساســـية تدل على الهوية النسوية التي تســـتعصي على فهم الرجل بالكلية. إن مفهوم «ريتشاردســـن» للمرأة على أنها «المغرقة في الغرور» قد تطور في نظريتها التي تســـميها «المرأة الأنثى»، في مقالها المعنون بـ: «المرأة والمستقبل»(١٩٢٤). مثلما كانت «وولف» تتحدث عن ملاك المنزل، تســـتخدم «ريتشاردســـن» هنا مصطلحًا شعبيًا للإشارة إلى مبدأ النسوية الثقافية المعروف. وعلى النقيض من «وولف» لا ترفض «ريتشاردســـن» هذا المفهوم كصـــورة نمطية ثقافية، بدلا من تحويـــل المرأة الأنثى من رمزلصفة إنكار الذات الأنثوية، إلى عنوان الغرور الأنثوي:

المرأة الأنثـــى تعيش حياتها كلها في تيار الخلود الخفـــي، كيانًا فردياً، متمحورًا حول الذات، وبســـبب توحدها مع الحياة، تصبح مفـــردات الماضي والحاضر والمســـتقبل عناصر في كيانها لا تغيـــب. ولأنها تفكر بتلقائيـــة لا تتوقف عند المفردات الصغيرة، بمشاعرها التي تفيض، فإنها لا تبالي بأساليب الرجال، ولا تعبأ بطرائقهم، ولا بالفنون والأديان والفلســـفات والعلوم الطارئة المتغيرة بين لحظة وأخرى، لا تعطي لها ثمنًا إلا حينما تشـــعر بأهميتها في تحول الحبيب. إنها شـــخصية الرجل التي يعتورها النقص هي التي تتركه تحت رحمة هذا الضرب الدقيق من القنوط واليأس المســـمى بالطموح، ويفسر أثرته الواضحة للعيان، ليس أكثر من الوعي المتمحور كليًا حول الذات قدرة على الوصول إلى الإيثار ـ الإيثار المحتفى به عند المرأة الأنثى. وليس أكثر من الذات المطمئنة إلى كمالها، والتي تحمل كل بضاعتها بـــين يديها هي، قدرة على الخروج، ودون تردد للقاء الآخرين، لتنتقل بحرية في أي اتجاه. الـــذات الكاملة فقط هي التي يمكنها أن توفر للرجل المشـــهد الممتع للمرأة الحرباء أو الشخص المتقلب(كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤١٣).

تؤكد «ريتشاردسن» على أن خُيلاء المرأة لا يمكن مقارنته بـ: «الأثرة الذكورية»؛ لأن خُيلاء المرأة «أكثر عمقًا، وأرحب مدى». المرأة الأنثى لا يمكن أن تتخلص من أثرتها حقًا إلا بالإخلاص لغرور الأنوثة الأساسي، لأن هذا الإيمان الفطرى بنفسها (أي: الوعى بالديمومة التى تحدث عنها «برجسون») هو الذى يجعلها فى غير حاجة إلى أن تعلن عن هويتها على طريقة الرجال الصريحة. أضف إلى ذلك أن شعورها بالاكتفاء بنفسها، ومن ثم عدم اكتراثها بكل النظريات والمعتقدات التى تقع خارج عالمها هى، هو ما يتيح لها «هذه العاطفة الخلاقة، وتلك القدرة على العيش على أكتاف الغير»(٤١٤)، وتلك القدرة على اعتناق هذه الفكرة أو تلك عندما تعرف أنها تفيد الآخرين حولها. قد تبدو المرأة الأنثى، فى نظر الذكور، قادرة على المساعدة، «ملاك المنزل مهيض الجناح»، ولكنه دور تتبناه قصدًا من منطلق الحب والمسئولية، ومن منطلق إيمانها بوعيها التوليفى المتفوق. ثم تمضى «ريتشاردسن» فى القول: هذه هى عبقرية النساء الخالدة، فنها الاجتماعى (رغم أنها تنكر ذاتها عن وعى) الحاضر الذى لم يُلتفت إليه فى ثقافة الذكور. إن تمثيل «ڤرچينيا وولف» لـ: «المسز رامزى» فى رواية «إلى المنارة» ـ وهى شخصية ينطبق عليها وصف المرأة الأنثى بالمعنى الذى تقصده «ريتشاردسن» ـ يوحى أنها هى أيضًا اعتبرت هذا الفن الاجتماعى مهارة خلاقة مقصورة على النساء.

ولكنها مضطرة إلى الحديث بلغته ربما بشيء من التردد ـ شفقة منها أو لدافع آخر. هو يستمع، ويصيبه الغرور، ويعتقد أنه امتلك روحها فى الوقت الذى لم يمس حتى حدود وعيها الخارجية»(رحلة حج ٢: ٢١٠). هى فكرة تكررت فى «أوبرلاند»، عندما جادلت مع الإيطالى «جويريني» حول عدم فائدة «قرون من المساعى الذكورية فى تصوير النساء تصويرًا يتخذ مرجعيته من العالم كما يعرفه الرجال»:

عندئذٍ تملكه الغضب.

وبأية طريقة أخرى يمكن تصويرهم؟

لا يمكن تصويرهم من خلال الرجال؛ فكل كلمة يتفوه بها الرجل تشى بلغة تختلف عن لغة النساء. (رحلة حج، ٤: ٩٣).

نعود هنا إلى مفهوم الجملة المسكونة برائحة النوع، وإمكانية وجود أسلوب «نسوى» فى الكتابة قادر على زعزعة البنيات المتمترسة بالفكر الذكورى، على أن «ريتشاردسن» ـ شأنها شأن «وولف» ـ تفرق بين ما يُسمى الواقعية السيكولوجية «النسوية» لكتاب مثل: «هنرى جيمس» و «جيمس چويس»، وبين طريقتها هى فى التعبير عن الوعى النسوي. استطاعت أن تفعل ذلك لأنها ترى أن أولئك الكُتّاب الذكور مهمومون بالوسيلة قبل الموضوع، مهمومون أكثر بالحيلة الفنية و «طرق عمل الأشياء» ـ كما شكى «ويندهام لويس» من «چويس» ـ يلفتون الانتباه إلى أنفسهم أكثر من تركيزهم على تصوير الأشياء التى يصورونها، جدل قابل للأخذ والرد، ولكنه جدل ينسجم مع رأيها فى الرجل ككائن مفطور على الاهتمام بـ: «الفعل» أكثر من الاهتمام بـ: «الوجود» نفسه. بينما تُفتتن «ميريام هندرسن» – فى البداية – وتُسحر بأسلوب «جيمس» الانطباعى فى رواية السفراء، تشكو – فيما بعد – بين يدى «ولسن» من منهجه المغرم بإشباع نفسه، المفعم بالرضى، المتلئ بتلطف العارف بكل شيء» (رحلة حج ٤ : ٢٣٩). فى هذه الفقرة تفكر «ميريام» فى «هنرى جيمس»، وتفكر فى «جوزيف كونراد»، ولكن «ريتشاردسن» التى كانت تكتب فى عام (١٩٣١) ربما كانت تفكر فى «چويس»، وربما أعجبها منهج «چويس» و «جيمس» فى التحليل النفسي، دون أن يعجبها غرام الكاتبين بما أوتيا من مهارة الإبداع، وهو غرام يُلصق بـ: «الرجال». إن أهم خصيصة من خصائص الكتب التى يكتبها الرجال، فى رأى «ميريام هندرسن»، هي: «أنها تعجزك عن نسيان مؤلفيها لحظة واحدة من اللحظات» (رحلة حج ٤ : ٢٣٩). وعندما كتبت «ريتشاردسن» مقالا تراجع فيه رواية «مأتم فِنِجانز» فى عام (١٩٣٩) لاحظت استخدام «چويس» لما أسمته «المونولوج النسوى الطويل الناضح بالنحيب الغنائى العاطفي»، ولكنها اختارت ـ لغرض التأكيد ـ الفقرة المقتبسة أعلاه التى يلفت فيها «چويس» الانتباه إلى تحكمه المطلق فى «قبضته الذكورية»(كيم سكوت، ١٩٩٠ : ٤٢٨). ومهما قيل عن «نسوية» النثر الذى كتبه «چويس» أسلوبًا وشكلا، فإنه فى نظر «ريتشاردسن» لا يفعل أكثر من أن يقترب من الوعى النسوى اقترابًا يسيرًا؛ لأنه سيظل دائمًا «لوحة للذات تنضح بعبق الذكورة، ممهورة بتوقيع مؤلفها الذكر، لا فى كل عبارة من عباراتها، بل فى كل كلمة من كلماتها»(٤٢٦).

خنثوية أدبية

مفهوم «وولف» فى الخنوثة الأدبيــة مطروح فى الفصل الأخير من كتاب «حجرة تخص المرء وحده»، تقدمه ـ بأســلوبها المعروف عنها الذى يقترب من حدود التواضع الخادع ـ كفكرة جانبية فى مشهد شاب وامرأة يدخلان تاكسيًّا معًا، تعجبها فكرة التوحيد بين الكيانين التى يوحى بها المشــهد، يغرقها فى تأمــل إمكانية أن تكون الروح البشرية نفســها مركبة ـ بالفعل ـ من عناصر الذكر والأنثى، وأنه رغم هيمنة عناصر طرف على عناصر طرف آخر داخل العقل، فإن «حالة الوجود العادى القائم على الرضى لا تتحقق إلا عندما يحيا الطرفان على التناغم والتعاون الروحى بينهما»(حجرة تخص المرء وحده: ١٢٨). ترى «وولف» أن هذا ما كان يعنيه «صامويل تايلور كولردج» عندما أعلن أن: «العقل العظيم عقل خنوثي، أي: مزج بين الذكورة والأنوثة، وأن المزج بين العنصرين يحقــق خصوبة العقل بصورة كاملة، فتنطلق طاقاته كلها، وربما أســتطيع أن أقول: إن العقل خالص الذكــورة لا يمكنه الإبداع، وأن العقل خالص الأنوثة لا يمكنه الإبداع أيضًا» (١٢٨).

مفهــوم «وولف»حول العقل الأدبى الخنوثي، والــذى يُحتفى به باعتباره عنصرًا إبداعيا لمقاومــة الاعتراضات الاجتماعية واللغوية المتمركزة حول النوع من قبل بعض النقاد النســويين (هيلبرن، ١٩٧٣؛ موى ١٩٨٥)، أربك آخرين كانوا يفمهونه على أنه اســتراتيجية للتخلص من هويتها وتجربتها الاجتماعية والتاريخية كامرأة حقيقية، تلوذ بدلا من ذلك إلى حياد النزعة الجمالية الخالصة (شوالتر، ١٩٧٧؛ ستبس ١٩٧٩). يرى أولئك القراء أن عبارتها التى تقول فيها: «من الأشــياء الضارة للمرأة أن تهتم بالتركيز على أية مظلمــة؛ أو تدافع ـ ولو بالحق ـ عن أية قضية، وأن تتحدث بأية طريقة تشــى بوعيها كامرأة»(حجــرة تخص المرء وحده: ١٣٦) رفض للتضامــن مع تراث الكتابة النسوية نفسه الذى تسعى إلى النهوض به وتعزيزه.

الخنثوية

الخنثوية androgyny تعنى وجود هوية جنســية غامضة ومحايدة، رغم أنهاتتداخل كثيرًا مع مفهوم الخنوثة hermaphroditism الذى يشير إلى اختلاط الخصائص الجنسية الأنثوية والذكورية فى شــخص واحد. فمن الممكن أن يكون المرء «خنثويًّا» فى مظهره

وصفاته السيكولوجية وسلوكه، ولكن «الخنثي» (أو «المزدوج الجنس intersexual» إذا أردت المصطلح الأحدث) فينطبق عادة على حالة الهجنة الفسيولوجية التى تمتزج فيها الخصائص الجسدية الذكورية والأنثوية، أو الأعضاء التناسلية الذكورية والأنثوية. وأما الخيال الرومانسى فيستخدم مفهوم الخنثوية للدلالة على تجاوز الذات الجسدية والاتحاد بين الجوانب العقلانية والجوانب الإبداعية المتصلة بالعقل فى التجربة الروحية للسامي. على أن مفهوم الخنثوية يصبح فى أواخر القرن التاسع عشر مطية للتعبير عن دواعى القلق الثقافى فيما يتصل بزعزعة مفاهيم النوع والطبقة والانقسامات العرقية، وصورة لتصور مثالى مجرد من النزعة الجنسية لتوضع فى مقابل الخنثى المحمل بالنزعات الجنسية الجسدية. وكما تدل الإحالة إلى «كولردج» فى «حجرة تخص المرء وحده» تفكر «وولف» فى الخنثوية بوصفها حالة نفسية بالمعنى الرومانسي؛ التصالح، أو التوازن بين قوتين متعارضتين داخل العقل، وشكل من أشكال الرؤية الخلاقة التى يمكن أن تتجاوز العقبات الموضوعة فى طريق التعبير الفني، والتى يفرضها المجتمع البشرى ومادياته. وقد يبدو هذا تحولا جذريًا فى حِجاجها، وفى أغلب الكتابات النقدية الأخرى التى أنتجتها تقرر أن عقل الكاتب يتأثر تأثرًا عميقًا بروح عصره. أضف إلى ذلك أنها تعنى أيضًا أنها لا تهتم بإمكانية أن يخفى تأييد «كولردج» للخنثوية الإبداعية ويظهر فى الوقت نفسه دواعى قلقه الخاصة فيما يتصل بالفن «الذكوري» والفن «النسوي»، والظهور المتزايد للنساء الكاتبات والنساء المفكرات فى إطار الفترة الرومانسية نفسها. وللمزيد حول الخنثوية والخيال الإبداعى انظر: هلبرن ١٩٧٣، وبازن ١٩٧٣، وستيفنسن ١٩٩٦.

من المهم - إذن - أن نقترب من أسلوب «وولف» فى التفكير فى هذا الفصل الأخير، وهو الفصل الذى تطرح فيه افتراضًا معينًا وتعمل من خلال دلالات هذا الافتراض بدلا من الحديث عن نظرية تم وضع معالمها مقدمًا، إضافة إلى تحديدها الدقيق لما يمكن أن يُكتب بقلم المرأة، أو بالنيابة عنها. كانت «وولف» تؤمن إيمانًا قويًا بحيادية الكاتب الروائى فيما يتصل بوجهة نظره، وكانت دعواها بأن الكاتب يجب أن يرغب عن التفكير فى جنسه وهو يكتب جزءًا من هذا الإيمان؛ بعبارة أخرى: لا يجب على الكاتب أن يترك نصيب الذكر من عقله يعلو فوق نصيب الأنثى منه، ولا لنصيب الأنثى أن يعلو على نصيب الذكر. ولكن هذا لا يعنى أن ما ينتجه الكاتب لن يعبر عن جنسه، ولن يكشف

عـن نوعه، فهذا احتمال بعيد غاية البعد. تـرى «وولف» أن المرأة الكاتبة عندما تنفض يديها عن هم التعبير عن النوع، ينفسح أمامها الطريق لتكتب على الطريقة الخنثوية ذات الطابع الثقافي، دون التخلى عن إخلاصها الفنى، وأمانتها الإبداعية؛ لأنها تترك نفسـها على الفطرة، فتنتج نثرها النُسوى الخاص بها.

فى العام نفسـه ـ عندما ألقت كلمتين فى جامعة «كامبردج»، وهما الكلمتان اللتان شـكلتا بنية الكتاب الذى عنونته بعـد ذلك بـ: «حجرة تخص المـرء وحده»، نشرت «وولف» روايتها السادسـة بعنون: «أورلاندو» (١٩٢٨)، وهى سـيرة حياة غرائبية لسـيدة من النبلاء لديها القدرة على السـفر عـبر الزمن، وعلى الانتقـال إلى الذكورة والعودة. لتقدم بذلك معادلا قصصيًا للنظريات التى طرحها المقال، وتمضى فى سردها للظروف التاريخية للمرأة الكاتبة من عصر «شيكسـبير» إلى الوقت الراهن، وفى الوقت نفسه تضفى صبغة الصراع الدرامى على مفهوم الخنثوية. من الناحية الفيزيولوجية تُعد «أورلاندو» تعبيرًا عن الشـخصية الخنثيـة **hermaphrodite**، التى تتغير من جنس إلى جنس آخر، بدلا من امتـلاك أعضاء الذكورة والأنوثة فى وقت واحد. إن «أورلاندو» شخصية خنثوية فى جميع تجلياتها ما عدا الشكل الجسدي:

> أصبح «أورلاندو» سيدة ـ لا سبيل إلى إنكار هذا، ولكن «أورلاندو» ظل على حاله الأول فى كل مظهر آخر، فتغير الجنس، رغم أنه يغير مسـتقبل المتغيرين، لا يغير هويتهم ... عندئذٍ تمكنت ذاكرته ـ فى المسـتقبل علينا أن نقول: ذاكرتها بدلا من ذاكرته، وأن نسـتبدل بضمير المذكر ضمير المؤنـث ـ من العودة إلى جميـع الأحداث فى حياتها الماضية دون الاصطدام بعقبة ما (أورلاندو: ١٣٣).

إن تحول «أورلاندو» من جنس إلى جنس آخر ما هو إلا تجسـيد حرفى لطرحها فى «حجرة تخص المرء وحده» الذى يقول: إن الجوهر البشرى يحتوى على العناصر الأنثوية والذكورية فى آن، وأن عناصر جنس قد تسود عناصر الجنس الآخر. على أن الأهم من ذلك أن هذا يلتقى فى حالة «أورلاندو»العقلية، والتى تتأرجح باسـتمرار بين الجانبين بعد تحولهـا إلى الجنس اللطيف. ولكن «وولف»ـ أيضًا ـ تريد أن تشرح لنا ما تقوله من أن حيواتنا رجالاً ونساء مشروطة بظروف اجتماعية وتاريخية. فها هو «أورلاندو»ينتقل مـن بلاط «الإليزابيثيين» إلى مدينة لندن فى عهد آل سـتيوارت، لينتحل دور السـفير

الإنجليزى فى القسطنطينية، وفى طريقه يكتسب المعارف، ويحيط علمًا بالتراث الأدبى، وتُخلــع عليه مرتبة الدوقية، وينتفع بمكســبها المادى، ويحظى فى النهاية بخبرة الســفر عــبر البلاد الأوروبية. وفيها هــى تعيش بعد ذلك خلال القرن الثامن عشر والتاســع عــشر والعشرين كامرأة تصبح انتقالات «أورلاندو» مقيــدة (فقد صودرت ممتلكاتها، وأصبحت تنانيرها الطويلة عائقًا لخطواتها، ويصبح زوجها «شــلماردين» هو المســافر الــدولى، لتظل «أورلاندو» فى انتظاره حتى يعود إلى بيته). أيضًا عرف قلمها القيد (فقد بــدأت تخفى ما خطته يداها عندما يُطرق الباب، وقل إنتاجها الأدبي، وأصبح متواضع القيمة، وأكثر اعتمادًا على «نِك جرين» لنشر ما تكتب)، نتيجة لـما يُسمى: «روح العصر» والقيود الثقافية المضروبة على نســويتها. ولكن «أورلاندو» تستطيع آخر الأمر أن تحقق طموحاتهــا الأدبية وتصبح كاتبة، بفضل مزيج من التعليم والمال والعلاقات التى آلت إليها من شــخصيتها الذكورية المنصرمة، وبفضل الحرية الاجتماعية التى اكتسبتها من وجود زوج داعم بغيابه المفيد. وجاءت القصيدة التى تكسب الجائزة فى جريدة «اليوم» لتدين بوجودها إلى الرحلة الكاملة التى قطعتها «أورلاندو» فى تاريخها كله عبر الذكورة والأنوثة.

خلاصة

هامشية المرأة فى تاريخ الخطاب الثقافى، وابتداع شكل أدبى ولغة أدبية خصيصًا للتعبير عن الوعى النُسوى كانت من الهموم الرئيسة فى الخطاب الأدبى النسوى الذى طرحته «وولف» «وريتشاردســن». ففى منجزهمــا النقدى والقصصى توفــرت الكاتبتان على مقاومة الــتراث البطريركى الذى تغلغــل فى البنيات العميقة للفكر الاجتماعى والشــكل اللغوي، وطرحتا إمكانيةوجود معوقات عملية وأيديولوجية وجمالية مهمة أمام كاتبة المستقبل. الفرق بين الكاتبتين أن العقيدة الأدبية الجمالية عند «ريتشاردسن» كانت تصدر عن إيمانها بالاختلاف الجوهرى بين العقل الذكورى والعقل الأنثــوى، بينما كانت عقيدة «وولف» الجمالية تتأســس على رفض هذا الاختلاف، وعلى التأكيــد على أن تصنيفات النوع مجرد تصنيفات فرضتها معطيات تاريخية مادية، وأن هناك جهدًا لتجاوز

القوالب الثقافية للجنس والنـوع بتخيل العقل الفنى على أنه عقل «خنوثي»، أو مزيج من الخصائص الذكوريـة والأنثوية كليهما. وكل ما قرأناه حتى الآن فيما يتصل بتجربة «وولف» و «ريتشاردسـن» الحداثية فى مجال الرواية باعتباره نوعًا يمكن أن نقول إنه يرتبط ارتباطًا جوهريًا بإرادتها النسوية لتصوير الوعى النسـوى بصدق وإخلاص. وهناك نقاد النسوية الأحدث عهدًا، الذين فسروا محاولات التجديد الشكلى فى الرواية الحداثية على أنها ـ فى ذاتها ـ نقدًا ثوري هادم للوضع القائم على المستوى الاجتماعى والسياسى معًا، ما يفرق بين الخصائص التـى تجعل من القصة التى يكتبنها إما «حديثـة» وتلك الخصائص التى تجعل منها قصة «نسوية» أو مكتوبة بقلم امرأة. فالرواية قد تكون حديثة فى الشكل، ولكن الموضوع وسـياقه يسـبغان عليها مسحة نُسـوية. إن تفرقة «وولف» و«ريتشاردسـن» بين النثر النسـوى من الناحية الشـكلية، والنثر الأنثوى من الناحية السياسية، كان موجهًا فى الأساس ضد الربط المستمر لأسلوبها الأدبى بأسـلوب «چويس» و «مارسل بروست». فلقد أبقى وصف «چويس» لوعى «موللى بلوم» فى الفصل الأخير من يولِسيز ـ مثلًا ـ على سمات ذكورية فى هوية نسوية فى الأساس، رغم كتابة هذا الوصف فى شكل المونولوج الداخلى المغرق فى التجريب بهدف النقـد وليس بهدف الموافقة، وليكـن بطريقة غير مباشرة بزعم وجود الصوت الأنثوي. ورغم أن النقد النسوى ما بعد الحداثى قد أعاد انتحال طريقة «چويس» كلها عندما أعاد التأكيد على الراديكالية السياسـية فى منحاه الجمالى المغرق فى التجريب، فإن العلاقة بين الاثنين لا يمكن دراسـتها على الوجه المغرق فى التيسـير، وكانت «وولف» و «ريتشاردسن» تعرفان ذلك تمام المعرفة.

٤

الزمن والتاريخ

إحدى أهم الخصائص التى تميز الواقعية الجديدة التى يمارسها «چويس» و«وولف» و «ريتشاردسن» هى كثرة اهتماماتهم بتمثيل الزمن. فالسرد فى الرواية الحداثية يمضى مع الزمن كما يمر فى عقول الشخصيات الروائية بالضبط، ولا يمضى مع الزمن فى تتابعه المألوف كما يحدث فى القصة التقليدية. فلا عجب ـ إذن ـ أن تستغرق أحداث يوم واحد مئات الصفحات كما حدث فى رواية «يوليسيز» لـ: «چويس»، أو كما حدث فى رواية «أورلاندو» لـ: «وولف»، وقد لا يستغرق سرد أحداث أربعمائة عام عددًا أقل من الصفحات. إن فكرة وصف خبرة الزمن بأنها خبرة نسبية يمكن فهمها من خلال وعى الفرد ليست جديدة فى حد ذاتها. على أن ما يميز تمثيل الإدراك الفردى للزمن فى بداية القرن العشرين هو الطبيعة الكلية لهذا الهوس بالفكرة، فقد كان المسرح معدًا منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر، بعد توحيد قياس خط الطول «جرينتش»، وضبط ساعات العالم حتى تعمل على الوفاء بحاجات أنظمة الانتقال والاتصال الحديثة (السكة الحديدية والبرق)، والتى كان من تأثيراتها أنها غيرت من تصوراتنا، التى لها علاقة بمرور الزمن والمسافات، تغيرًا واضحًا يعرفه الجميع. ورغم ذلك فقد كانت هذه الحسابات الزمنية والمكانية المنتظمة مواكبة لسعى العلوم الفيزيائية والنفسية إلى الكشف عن قوانينها الصارمة والإعلان عن نسبية خبرتنا الزمنية (كيرن، ١٩٨٣). كانت النتيجة أن شاع مناخ يقوم على الجدل الواسع؛ لأن الناس كانوا يريدون أن يفهموا معنى الزمن، ومعنى الوجود نفسه فى هذا العالم الحديث. ثم جاءت مأساة الحرب العالمية الأولى لتفاقم من شك الناس فى العلم الحديث، وارتيابهم فى إمكانية الاستقرار الذى كان سمة الماضي، وظهور إحساس مضطرب بالعشوائية التاريخية والاجتماعية والنفسية.

العلاقة بين الزمان والمكان

كانت فكرة أننا نختبر الزمن فى عقولنا كتدفق جارف لا يصده شيء، وليس كتتابع خطى من الأحداث، من الأفكار التى أصبحت من القوانين المؤسسة للرواية الحداثية، والتـي عبرت عنها «وولف» أفضل تعبير فى وصفها للحياة فى كتابها «الرواية الجديدة» بقولها: «الحياة هالة مضيئة، غلاف شـبه شـفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى منتهاه». وقد رأينا المشكلة التى تظهر بسبب التفسير المتعجل للنقد الذى كتبته «وولف» للرواية التى كتبها زملاؤها «الجورجيون»، بوصفه «المانيفستو أو البيان التأسيسي» الذى يجسد أغراضهـا الجمالية. أيضًا يجب ألا نفترض أن وصفها للعلاقة بين الزمن والعقل وصفًا فريدًا من نوعه، لم يسبقها إليه أحد؛ فالحق أن مناقشاتها بدت لأغلب قرائها المعاصرين جزءًا من الحجاج الذى كان شـائعًا فى ذلك الوقت حول نظريات كانت تسعى إلى فهم الزمان والمكان والعلاقات الممكنة بين الطرفين.

كان الكاتب الفرنسـي «مارسـيل بروسـت» من أكثر الكُتّاب امتثالا لنظريات «برجسـون» (وتربط الاثنين علاقة مصاهرة)، فقد جاءت روايته المعنونة بـ: «البحث عن الزمن الضائع (١٩١٣-٢٧) دراسة ممعنة فى الطول للخبرة الذهنية بالزمن. ولكن هذا القصص الذى أنتجه «بروست» لم يكن أكثر استقصاءً للزمن من كونه تعبيرًا مباشرًا عنه. أدركت «ريتشاردسن» هذا الدرس، وفيما كانت معجبة بكتابات «بروست»، كانت تقول: «لم يكن - كما قيل - يكتب من خلال الوعى، ولكنه كان يكتب عن الوعى، وهما طريقتان مختلفتـان غاية الاختلاف» (خطابات «دوروثى ريتشاردسـن»، ٦٤). وهى هنـا تلفت الانتباه إلى الاختلاف بين هاتين الطريقتـين والأغراض الأدبية لكل منهما؛ فرواية «بروست» - لكونها محاولة للتأمل فى الخبرة الذاتية للزمن والذاكرة - تختلف أشد الاختلاف عن سعيها («ريتشاردسن») الفردى إلى الإمساك بالخبرة الإدراكية والواعية كما تجرى داخل نطاق وعى «ميريام» وفهمها فى أية مساحة زمنية. وقد فرق «برجسون» نفسه بشكل مشابه عندما كان يناقش الوسائل التى ينبغى أن يستخدمها الكاتب الروائى لكى يمثل عمق الحالة النفسية للشخصية فى أى لحظة من اللحظات:

الديمومة duration

> من الأمثلة الرئيسـة التى دلل بها «هنرى برجسون» على نظريته فى عدم التوافق الجوهرى بين الذات الحادسـة والذات العاقلة هو الخبرة بالزمن؛ فهو يزعم أن

الزمـــن كما نحياه بطريقة تلقائية من خـــلال الوعى يختلف غاية الاختلاف عن الزمن كما نفهمه من خلال التقســيمات الحاكمة التى ابتدعناها بالساعة ودفتر التقويم. فنحن نختبر الزمن كما هو فى الحقيقة من خلال الوعى الذاتى الفردي، بوصفه ديمومة «زمكانية» يتشابك فيها الماضي بالحاضر، أو يذوب فيها الماضى بالحاضر. ويطلق «برجســـون» على هـــذه العملية «الديمومـــة» la duree أو «duration. فالذهـــن العاقل لا يمكن أن يفهم الزمـــن إلا من خلال ترتيبه فى تتابـــع خطى متحرك فى هيئة وحدات محـــددة القياس يمكن وضعها فى حيز فضائى كزمن حقيقى من خلال عداد الســـاعة. يرى «برجسون» أن الديمومة وعداد الســـاعة ظاهرتان لا ينفصلان؛ بمعنى أن الزمن لا يوجد إلا من خلال ديمومته، وما عداد الســـاعة إلا وسيلة مريحة ولكنها لا تكفى، يستعين بها هذا العالم الآلى فى فهم الزمن وتمثيله، وترتبط نظرية «برجسون» حول الزمن ارتباطًا وثيقًا بمفهومه بالذاكـــرة. ففى كتابه المعنون بـ: «المـــادة والذاكرة» (١٨٩٦، ١٩١١) يشرح الفرق الذى يراه بين عداد الســـاعة والزمن الحقيقى، ويقول إن هناك نوعين من الذاكرة: «الذاكرة القائمـــة على العادة» التى يكرر فيها العقل – بوعى – لنفسه مشهد حادث ســـابق أو خبرة سابقة، والذاكرة الخالصة، أو الذاكـــرة المتأملة التى ترتبط باللاوعى، ولا ترتكن إلى الصورة، ولا تنكشـــف إلا فى الأحـــلام ولحظات الحـــدس. الذاكرة الأولى آلية ومن طبيعتها تقســـيم الذاكـــرة إلى وحدات زمنيـــة منفصلة يمكن مراقبتها، والذاكـــرة الثانية ذاكرة فطرية وتلقائية، تكون فيها مستمرة («برجسون»، ١٩١١). تنطوى الديمومة على خبرة الذاكـــرة الخالصة المتصلة من وعى باللحظة الحاضرة. وعند تفضيل الزمان على المكان (أى: الديمومة اللاوعية، التى لا ترتكن إلى الصورة، المتصلة بالمادة التى تخضع للملاحظة)، تعيد فلسفة «برجسون» تعريف فهمنا للوجود، والذى يصبح حسب ما يطرحه من نظريات عالة على الحدس الخلاق أكثر منه عالة على الملاحظة العلمية التجريبية.

فالحالات النفسية الأعمق ... تعبر عن – وتوجز – تاريخنا الماضى كلـــه: فإذا كان «بولس» يعـــرف جميع الشروط التى يعمل بموجبها «بطرس»، وجب علينا أن نفترض أنـــه لا تمضى من حياة «بطـــرس» لحظة دون أن يســـجلها، وأن خيالـــه يعيد تركيب –

وحتى يعيش ـ من جديد تاريخ «بطرس». ولكن يجب أن نضع هنا أيدينا على فرق جوهرى. فعندما أمر بحالة نفسية معينة، فإنى أعرف بالضبط حجم هذه الحالة النفسية وأهميتها بالنسبة إلى الآخرين، لا عن طريق القياس أو المقارنة، وإنما لأن مقدار قوة هذا الإحساس بهذه الحالة النفسية لا يعرفه سواى. من جهة أخرى إذا أردت أن أفسر لك هذه الحالة النفسية، فلن أستطيع أن أجعلك تدرك قوة هذا الإحساس إلا من خلال علامة محددة أستعيرها من الرياضيات («برجسون»: ٢٠٠١: ١٨٥).

يقول «برجسون»: إذا كان «بولس» يريد أن يختبر قوة التجربة التى مر بها «بطرس» فعليه أن يتقمص شخصية «بطرس»، بالضبط عندما أصبحت «ريتشاردسن» هى «ميريام» نفسها عندما راحت تكتب ما تكتب من خلال وعى «ميريام» وليس من خلال تفسير هذا الوعى. وبينما كانت «ريتشاردسن» تنكر تأثير نظريات «برجسون» على كتاباتها، كانت تقول إن تأثيره على كثير من الكتاب لا يُنكر، حتى وإن كان فقط من خلال أنه كان أول من وضع هذا الوعى البشرى على لسان بعض الناس» (كومار: ١٩٥٩: ٤٩٥). وليس من شك فى أن «ريتشاردسن» فى رواية «رحلة حج» قد اقتربت من تحديه لكاتب الرواية الحداثية أن يمسك بجوهر الذات البشرية فى ملمحها الخالد فى المراوغة المستمرة» («برجسون»، ٢٠٠١: ١٣٠).

زعم «برجسون» أن نظرياته حول خبرة الزمن وعلاقته بالمكان وهى تحدث فى الذهن تنبأت بنظريات العلوم الطبيعية التى خرج بها «ألبرت أينشتين»، وخاصة مفهومه للنسبية، والتى كانت هجومًا على الإيمان بأن الإنسان يمكن أن يمتلك المعرفة المطلقة فيما يتصل بالزمن والمكان الفيزيائيين. لقد بينت نظريات «أينشتين» فى النسبية الخاصة والنسبية العامة أن الزمان والمكان يحتاجان إلى أن يُفهما بوصفهما شيئين لا يمكن الفصل بينهما: بوصفهما مركبًا واحدًا ثلاثى الأبعاد إضافة إلى بعد رابع يتألف من الزمن الذى يقول إنه يدخل فى تركيب التاريخ الفيزيائى للكون. وقد تناول هذه النظرية أستاذ «أينشتين»: «هرمان منكويسكى»(١٨٦٤-١٩٠٩) حين وصف هذه العلاقة بين الزمان والمكان فى مقال له حول التجارب الأخيرة فى الطبيعة فى عام (١٩٠٨) يقول: «من ثم نجد أن الفضاء فى ذاته، والزمان فى ذاته، محكوم عليهما بالزوال، أو التراجع إلى مرتبة الظلال، إلا إذا اتحدا، أو قامت بينهما وحدة تُبقى عليهما وجودهما كحقيقة مستقلة» (لورنتز وآخرون، ١٩٥٢: ٧٥).

كان «برجسون» و «أينشتين» من مشاهير العلماء فى عشريات القرن العشرين وعشرينياته، وكانت محاضراتهما تجذب إليها جمهورًا عريضًا أينما حلا. فلقد استمع

الناس إلى محاضرات حول كسوف الشـــمس، وحظيت هذه المحاضرات بتغطية كبيرة فى صحافة ذلك الزمان الشـــعبية وغير الشـــعبية، إلى جانب نشر كتيبات كثيرة تتناول قانون النســـبية بالشرح والتفســـير، مما كان يعنى أن المعرفة بمصطلحات مثل «الذرة» و«الموجات الكهرومغناطيسية» قد شاعت فى الأوساط العلمية وتجاوزتها إلى الأوساط الأدبية وغيرها. عندئذٍ أصبحت مفاهيم النســـبية والنســـبية الذاتية والنســـبية العلمية ومصطلحاتها واضحة فيما يكتبه «چويس» و «وولف» و«ريتشاردســـن» من الكتابات القصصية وغير القصصيـــة فى عشرينيات القرن العشريـــن وثلاثينياته. وقد ورد ذكر «برجسون» و «أينشتين» فى رواية «مأتم فِنِجانز» التى كتبها «چويس». وأما «وولف»– كما قلنا فى السابق – فقد كانت تعرف «برجسون» من خلال أصحابها في «بلومزبري»، وفى رواية «أورلاندو» ظهرت عبارة تعلق فيها على "التناقض العجيب بين الزمان الذى نعرف من خلال عداد الســـاعة والزمان الذى نعرفه فى الذهـــن»، مما يشرح بشيء من الوضوح مصطلحات أساسية فى الفلسفة. وقد وفرت «بلومزبري» أيضًا ميدانًا خصبًا لنشر الأفكار العلمية (نشر برتراند رســـل نسختين مبسطتين من كتاب: «ألف باء علوم الذرة» فى عام (١٩٢٣) و «ألف باء النسبية» فى عام (١٩٢٥).

«ألبرت أينشتين» (١٨٧٩–١٩٥٥) ونظرية النسبية

كان «ألبرت أينشتين» عالما فى الفيزياء وُلد فى ألمانيا، وقدم نظريته حول النسبية الخاصة (١٩٠٥) والنســـبية العامة (١٩١٦)، أسهمت فى نقل المفهوم العلمى الســـابق حول العلاقات بين الزمان والمكان إلى آفاق جديدة. أظهر فى النسبية الخاصـــة أن الزمن لا يمر بمعدل ثابت؛ لأن الخبرة بالزمن منســـوبة إلى درجة حركة المراقب (المعتمدة على وضعه، وأن المســـافات إما أنها تبدو مضغوطة أو متمددة، وعلى عداد الســـاعة هل يتحرك بمعـــدل أسرع أم أبطأ). من ثم نجد أن قياســـات الزمن لا يمكن أن يكون لها دلالات مطلقة أو كونية شاملة. وفى النسبية العامة أمعن «أينشـــتين» فى شرح مفهوم النسبية لتشمل تأثير الجاذبية، مبينًا أن الفراغ يتأثر بوجود المادة. النســـبية تستعصى على الفهم؛ لأنها لا تظهر واضحة إلا عند شرح السرعات العالية أو المســـافات الشاســـعة. من ثم تبدو

النســبية فى عين القــارئ العادى لا تُفهم بالحدس. قــام الدليل على فرضيات «أينشتين» من خلال رحلة الكســوف البريطانية إلى الجنوب الأفريقى فى عام (١٩١٩)، التى قادها «آرثر إدنجتن»، أســتاذ الفيزيــاء الفلكية فى كامبردج، والتى أظهــرت أن ضوء النجوم قد تقعر بكتلة الشــمس. ونلاحظ أن نظرية النســبية relativity ليست هى النســبوية relativism التى يُقصد بها إلى أن المبدأ القائل بأن النظريات الأخلاقية والمعرفية ليســت مطلقة، ولكنها معتمدة على السياق ووجهة النظر، وأن جميع المعتقدات مشروعة بالدرجة نفسها - ولا تعنــى ضمنًا أن كل شيء غير قابل للمعرفة به. ولعل «أينشــتين» كان يصفها بصورة أكثر دقة، وأقل شهرة، بأنها نظرية الثوابت theory of invariances التى تشــير إلى المبدأ القائل بأن الحقائق الموضوعيــة فى علاقتها بظروف معينة يمكــن مراقبتها. وتنطبق النســبية على إطار زمكانى أرحــب ولكنها لا تنكر المعرفة داخل العلاقــات الاجتماعية وبين البشر. انظر مقدمة كينيدى لنســبية «أينشــتين»(٢٠٠٣)، وانظــر: فريدمــان ودونلى فى العشرينيــات من القرن العشرين (١٩٨٥: هوايتورث: ٢٠٠٢).

ورغــم أن «وولف» اعترفت بصعوبة نظريات «أينشــتين» فإنها لم تقرأ كتب عالم الفيزيــاء والرياضيات «جيمس جينــز» وهى من أكثر الكتب مبيعًــا ومنها: «الكون الغامض» (١٩٣٠). وكتبت «دوروثى ريتشاردسن» خطابًا فى عام (١٩٤٦) تقول فيه إنها بينما كانت تظن أن «جميع الكنايات -كالشــأن دائمًا - وجميع مفردات اللغة وجميع أنواع الفنون وجميع نظريات العلم لا تكفى لنقل الواقع، إلا أن«أينشــتين» على الطريق الصحيح، فقد أصبح مركز العلم، الذى لا يشق لــــه غبار، ولا يُسبر لــــه غور، أقرب العلماء إلى الحقيقة العلمية» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٥٤٩).

فكــرة أن القوانين العلمية فى ذاتها أعراف عامة أو كونية، وأن الملاحظة التجريبية حول الزمان والمكان ســتظل دائــمًا مشروطة بوضع المراقب، عــززت الرفض الجمالى والاجتماعى للأعراف الروائية التى كانت تتحــدث عن المؤلف العليم والسرد المتكئ إلى التسلســل الزمنــى والحبكة المتموقعة فى مــكان معين. وكما لاحــظ قراء كثيرون فإن«يوليسيز»التى كتبها «جويس» و«المســز دالاوي» التى كتبتها «وولف» تستخدمان

تقنية المونتاج التى تستخدمها السينما لكى تصور لقطات قصيرة من الحياة التى تزخر بها دبلن أو لندن. إن «الصخور الضالة» - على سبيل المثال - وهى جزء من رواية «يولِسيز» - تبدو نموذجًا رائعًا على التزامن المكانى - الزمانى، تتلاقى فيها شخصيات وأحداث من الأجزاء الأخرى للرواية فى تسعة عشر مشهد، يتصل بعضها ببعض برحلات تجوب مدينة الأب «كونمي» ونائب الملك البريطانى. وهناك إستراتيجية أخرى استخدمتها «وولف»، فالناس فى الشارع يفكرون فى أمور شتى، ولكن أنظارهم وأفكارهم تتعلق فى وقت واحد بمشهد طائرة ترسم شيئًا للإعلان عن سلعة ما فى الجو، أو بمشهد السيارة الملكية تحمل علم البلاد. هذه المشاهد هى التى تمنح الرواية طابعها السينمائى الذى يقدم أحداثًا مختلفة تجرى فى أمكنة مختلفة فى اللحظة نفسها. وفى سياق الفيزياء التى أشاعها «أينشتين» تصبح فكرة أن قياسات المكان والزمان قياسات ثابتة وكونية عامة ومن ثم متسقة، فكرة لا محل لها من الإعراب. يجادل «أينشتين» فى مقال له فى النسبية الخاصة نشره فى عام (١٩٠٥) بأنه يمكن لحدثين متزامنين، يحدثان فى الوقت نفسه فى مكانين منفصلين ضمن إطار مرجعى، أن يكونا متزامنين متعاقبين بالنسبة لمراقب فى إطار مرجعى آخر. على أن هذا الإطار المرجعى يمكن أن يكون متعسفًا؛ لأنه لا يعدو أن يكون إطارًا واحدًا من إطارات متعددة؛ فما يبدو متزامنًا لمراقب لن يبدو كذلك لمراقب آخر.

تأسست رواية «المسز دالاوى» مثل رواية «يولِسيز» على فكرة الزمن الذى يمر خلال اليوم على هيئة ساعات، والتى تمثلها فى هذه الحالة ساعة «بج بن» الشهيرة. على أن رواية «وولف» مثلها مثل رواية «جويس» تتمرد على هذه البنية من الناحية العقلية (بالتأكيد على عجز عداد الساعة على تحديد خبرة الديمومة فى العقل)، ومن الناحية العلمية (بفضح التعسف فى مقياس الزمن). فساعة «بج بن» ليست هى الساعة الوحيدة فى رواية «المسز دالاوى» رغم أنها الساعة التى تعنى التفوق فى الإنباء عن الزمن بدقة خلال اليوم كله، فبعد أن تفرغ من الإعلان عن الساعة الحادية عشرة والنصف - على سبيل المثال - يسمع «بيتر والش» ساعة كنيسة القديسة مارجريت (لاحظ الاسم الأنثوى للساعة) تعلن - بهدوء - الزمن نفسه، لكن بعد أن تعلنه ساعة «بج بن» (لاحظ الاسم الذكورى للساعة)، تقول: «هل تأخرت؟ لا لم أتأخر، إنها الساعة السابعة والنصف بالضبط، على العموم معها الحق كل الحق، صوتها، لأنه صوت

المضيفة، لا يشي بشخصيتها» (المسز دالاوي: ٦٤). وتمضي ثلاثون دقيقة، عندما تضع «كلاريسا» فستانًا على السرير بينما «ريزا» و «سبتمسن»يسيران فى شارع «هارلي»، يعرف القارئ: «كانت الساعة هى الثانية عشرة بالضبط، الثانية عشرة بتوقيت «بج بن» (المسز دالاوي: ١٢٢). النسـبية العلمية هنا تخدم فى مطابقة نقد «وولف» للمعايير الثقافية فى المجتمع (وهو ما تمثله هنا بشـخصية السير «وليام برادشو»، طبيب استشارى وحارس مبدأ المقياس الذهبى للنسـب (divineproportion)، تلك المعايير التى تصر على إنكار كل ما يتحدى أويعطل نظامها السائد العقلانى (الذكورى)ومصادرته.

المكان-الزمان

إذا كان التحدى الذى مثلته النسـبية لنظرية المعرفة، أو للمناهج التى بها نحصل على المعرفة، قد أسـهم فى التجريب الذى مارسـه كُتّاب الرواية الحداثية على مستوى الشـكل وعلى مسـتوى التسلسـل الزمني، فقد أسـهم أيضًا فى طرح بعض الأسئلة الوجوديـة المتصلة بالطبيعة الجوهرية للوجود والكينونة، بمعنى أن النسـبية هنا تعيد تعريف هوية الذات، وجوهر الذاكرة وعلاقتها بالتاريخ. ومن أكثر الإشارات صراحة إلى هـذا التحدى الحداثى للنظريات التقليدية المتسـلطة حول الوجود الإنسـانى هو الباب الخاص بـ: «إِثِكا»فى رواية «يولِسيز» الذى وصفه «جويس» بأنه: صقل رياضى-فلكى-ميكانيكى-هندسى-كيميائى لشـخصيتى «بلوم» و «ستيفن» (انظر خطابات جيمس جويس: ١٦١). ثم شرح أكثر فى رسالة إلى «فرانك بدجن»:

> أعكـف الآن على الجزء الخـاص بـ: «إِثِكَا» فى شـكل مجموعة من الأسـئلة الرياضية. فجميع الأحداث عندى قد تحولت إلى معادلاتها الفيزيائية النفسـية الكونية ... حتى إن القارئ لن يعرف فقط كل شيء، بل سوف يعرف كل شيء بأكثر الطرق جرأة، وأكثرها هدوءًا، من ثم سيصبح «بلوم» و «ستيفن»أجسامًا سـماوية، تهيم فى السـماء مثل النجوم التى إليها يتطلعـون (خطابات جيمس جويس: ١٥٩-٦٠).

بطريقة سـاخرة تحاكى الحكاية قبل الأخيرة من رواية يولِسيز(«إِثِكَا») وهى ختام الجزء الخاص بـشخصيتى ستيفن/ بلوم فى الرواية، والذى يعيد عرض الأحداث التى حدثت خلال اليوم، وتناقش نظريات مختلفة تتناول بالتفسـير وجود الإنسان وعلاقته

بالكون، وهى نظريات بعضها متسق مع الفهم المستقر، ولكنها نظريات متباينة ولا تشبع نهم الإنسان للفهم فى الوقت نفسه. لم تشر الرواية إلى «أينشتين» لأنها كُتبت فى عام (١٩٠٤)، رغم أن «بلوم»- على سبيل المثال - لديه معرفة بنظريات السلف واكتشافاتهم فى الفلك والنشوء والارتقاء والرياضيات الفيزيائية. على أن «جويس» الذى كان قد هجر تقنية المونولوج الداخلى التى استخدمها فى الحكايات الباكرة، لم يقصر نفسه على حدود الرؤى الباطنية، وإنما أصبح - من خلال بنية السؤال/ الجواب القائمة على طرح مجموعة من الأسئلة - قادرًا على عرض قناعات «ستيفن» و «بلوم» وآرائهما المتباينة، والتساؤل عن خلفيات هذه المعتقدات من خلال الصوت الهادئ المحايد للراوى / السائل. يتحرك السرد بثبات بين البؤرة المصغرة التى تمثلها شخصيتا «ستيفن» و «بلوم» وهما يسيران إلى شارع «إيكليز»، ويشربان الكوكاكولا فى المطبخ، إلى النظريات الكبيرة التى يمثلها العلم، والتى يضيع فيها الشخصيتان بين اللامتناهى والكون.

يظهر موقف الإنسان المغرق فى العبثية خلال المنظومة الأرحب التى تطرحها العلوم الطبيعية، بصورة مغرقة فى القسوة فى القطعة الطويلة التى يشرح فيها «بلوم» نظريات جديدة ظهرت فى علوم الفلك والنشوء والجيولوجيا والكوزمولوجيا، وهو يستطرد فى الإشارة إلى مجموعات النجوم فى سماء الليل على مرأى من المسافرين «ستيفن» و «بلوم»،ومن مجموعات النجوم يمضى إلى:

> تأملات لتطور فى تزايد مستمر: فى القمر الخفى فى أول الشهر القمرى، واقترابه من الحضيض القمرى: فى الاغبرار المتألق المطلق لدرب التبانة التى لم تتكشف بعد، يراها بالنهار مرصدًا يوضع عند الطرف الأسفل لعمود أسطوانى رأسى طوله ٥٠٠٠ قدم غائر برمته من سطح الأرض ناحية مركزها: فى الشعرى اليمانية (أشدها تألقًا فى مجرة الكلب الأكبر) على بعد ١٠ سنوات ضوئية (٠٠٠, ٠٠٠, ٠٠٠, ٠٠٠, ٧٥)، ويفوق حجمه ٩٠٠ مرة حجم كوكبنا: فى السماك الرامح: فى حركة الاعتدالين: فى الجوزاء (كوكب الجبار) بحزامها وشموسها الست والسديم الذى يمكنه أن يحتوى على ١٠٠ مجموعة شمسية بحجم مجموعتنا: فى كواكب جديدة فى حالة سبات أو نشوء مثل المستعر

عام (١٩٠١): فى مجموعتنا الشمسية التى تندفع نحو كوكبة الجاثى: فى التغير الظاهرى فى مواقع الأجرام السماوية فى الانحراف الاختلافى منظرى فيما يُسمى بالنجوم الثابتة وهى فى الحقيقة فى حركة دائبة منذ أحقاب بعيدة يصعب قياسها لانهاية لها والتى تحير حياة الفرد التى متوسطها سبعون عامًا بالنسبة لها، وكأنها جزء اعتراضى متناهى الصغر (يوليسز، ٨١٩). (*)

ومن ضخامة الكون الزمكانية اللانهائية إلى تاريخ الكوكب المحدود نسبيًّا والمستعصى على الفهم أيضًا هو وكائناته:

فى دهور الأحقاب الجيولوجية المسجلة فى طبقات الأرض: فيما لا يعد ولا يُحصى من الكائنات العضوية الدقيقة الحشراتية فى تجاويف الأرض وتحت الصخور المتحركة وفى القفير والركام وفى الميكروبات والجراثيم والبكتريا والعصبات والحى المنوى: وفى ما لا يُحصى من تريليونات بليونات مليونات الجزئيات التى تدرك بالحس، والتى تتجمع بطريق الألفة الاتحادية لذراتها فى رأس دبوس واحد: فى عالم المصل البشرى الذى تتكوكب فيه الكرات البيضاء والحمراء هى ذاتها عوالم من الفضاء الخاوى تتكوكب فيها أجسام أخرى، كل منها صائرة إلى عالم يتكون من أجسام قابلة للتجزؤ إلى أجسام كل منها قابل للتجزؤ بدوره إلى أجزاء يمكن إعادة تجزئتها إلى مكوناتها، ويستمر تناقص المقسوم والقاسم دون تقسيم فعلى حتى إذا استمرت العملية إلى حد كاف، لا نصل إلى أى شيء فى أى مكان (٨١٩-٢٠). (**)

هذا الشطط نفسه فى ذكر هذه الأنساق الوجودية التصنيفية، والتى تشى عند المقارنة برفض أنساق مشابهة، يجعلها تبدو خالية من المعنى، كما يعنى «جويس» ضمنًا، والقارئ يرتاب. ولكن هذه الأنساق الوجودية التى ذكرها «جويس» ربما - وهو الأهم - تعجز عن الإجابة عن السؤال الكبير الذى يطل من خلف هذا الأسلوب الحوارى، وهو: ما أصل الوجود؟ ومهما عاد الإنسان بخياله فى الزمن، ومهما كانت نظرته للمكان

(*) نقلنا هذه الفقرة من ترجمة طه محمود طه لرواية "يوليسز" والتى سماها "عوليس" رغم أن حرف العين لا يوجد فى الأصل الإنجليزى (ص: ٦٧٧ الدار العربية للطباعة والنشر عام ١٩٩٤)، مع بعض التصرف اليسير جدًا (المترجم).

(**) فى المرجع السابق أيضًا ص: ٦٧٧ - ٦٧٨ (المترجم).

محدودة، فإن عملية الانقسام ستستمر فى عدمية اللامحدود. إن «النهاية المنطقية» (٨٢٣) والتى تُشتق من إنجاز «بلوم» لتفسيراتها المتباينة، إنها توصف بلغة توحى بنظرية محدودية اللامحدود فى عالم "أينشتين" المتصل بقصة الجاذبية، تقول الفكرة:

> لامتناهيــة يمكن بالمثل تأويلها على أنها متناهية بإبدال افتراضى محتمل لجســم أو أجســام تســاويها أو تختلف عنها فى الحجم: إنها حركة لأشكال وهمية ثابتة فى الفضاء، ويُعــاد تحريكها فى الجو: ماضٍ قد يكــون توقف كحاضر قبل أن يبدأ مشــاهدوه فى المســتقبل فى الدخول فى حاضره الفعلى الكائن (٨٢٣).(*)

هنا يخلط الكثير من القراء الذين لم يتخصصوا فى الفيزياء بين النســبية والنسبوية، فى حين يجــد «جويس»متعة فى اضطراب القارئ بين تلك الأشــباه الخادعة، ومن هنا ربما لا نستغرب استعراض النظريات التى تتصل بالوجود الإنسانى فى «إثِكَا» بوصفها نظريات متعلقة بأهداف نســبية للتأكيد على نظرية النسبية نفسها. المهم أيضًا أن نقول إن نسبية «چويس»لا تنكر المعنى الإنســانى؛ فعندما يقوم «ستيفن»– على سبيل المثال – بتعريف نفســه بشــىء من الميل إلى الفكر المجرد، بأنه «حيوان عاقل واعٍ يتحرك من المعلوم إلى المجهول ... بين عالمه الصغير والكون الكبير المنشأ على لايقين فراغ لا مهرب منه»، فإن تأكيده هذا يُواجه كبرياء «بلوم»حينئذٍ (فبعد أن ترك مفاتيحه فى المكتب كان عليه أن يعتلى الأســوار ويتســلل إلى الداخل من خلال باب الخدم)، وبوصفه مواطنًا منافسًــا منافس لا يحمل أية مفاتيح الآن مضى فى طريقه مفعمًا بالحماس، يريد أن ينتقل من المجهول إلى المعلوم عبر لا يقين الفراغ" (٨١٨). إن «چويس»يصور واقع الإنسان المعيش فى علاقته بتعقيدات هذا العالم اللامحدودة من خلال جهود «بلوم»الملموســة، المقاومة لعبثية الوجود فى منظومة كبرى تتشابك فيها الأشياء، ومن خلال إصراره على أنــه فى داخل هيكل الحياة الاجتماعية المحدود، تمكن من وضع نفســه فى فضاء المطبخ المحدود. «بلوم»هو «أوديسيوس» العصر، يصل أخيرًا إلى البيت، ولكنه وهو يرقد على فراشــه مع «موللي»، أصبحا جزءًا من حركة أرحب متواصلة النشاط: «اجتمعا بألِف كلٌ نفســه والآخر. دفعتهما الحركة ناحية الغرب وناحية الأمام وناحية الخلف، حركة الأرض السرمدية، عبر طرق لا تكف عن التبدل، وفضاء لا يمكن أن يتبدل» (٨٧٠).

(*) فى المرجع السابق أيضًا ص: ٦٧٩ (المترجم).

بينما تعنى نسـبية «الزمكانية» أن التزامن مسـتحيل بالنسـبة إلى المراقب، فإن لها تأثيرًا عكسـيًّا عند المسـافات الزمنيـة الموغلة فى الطول؛ حيث تبـدو الأحداث التى تفصل بينها الأيام والسـنون، كأنها حدثت معًا؛ انظـر ـ مثلا ـ إلى الضوء الذى ينطلق من أقرب النجوم، إنه يستغرق السنين الطوال لكى يصل إلى النقطة التى نراها منه على الأرض فى الوقت الراهن. ترى «ريتشاردسـن» أن لامتناهـى الزمكان متعدد الأبعاد قدم النموذج على تمدد الوعى الفردى. كتبت «ريتشاردسن» تصف إمكانات الاستعارة «الأينشتاينية»:

أليـس من الغريب أن تتخيل نفسـك بقعـة لامتناهية فوق بقعة تسـافر عبر الفضـاء، وأنك رغم ذلك قادرٌ على التقدم والتقدم، على السـفر بإيقاع أسرع من الضوء، عبر مسـافات لا يهمك بعدها، وأن الكون - على سـعته وحجمه الكبير - أصغر من أنَ تسجن فيه وعيك، وأن الأشياء مهما بعدت فى مسافات الزمن، تسـتطيع تجاوزها والوصول إلى منطقة مـا، ربما مركز ... فمَن أى نبع أتى، أو تدفق، أو فاض، أو أشرق، أو سـمه ما تشاء، هذا الذى يحفظ للأشياء حركتها؟ (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٥٤٩).

غازلت «وولف» فكرة مشـابهة فى روايتها «أورلاندو»، مسـتخدمة فانتازيا سفر الزمن الفيزيقى لكى تكتب السيرة الزمكانية لبطلتها على امتداد فترة أربعمائة عام. ترى وولف أن النظرية العلمية لا توحى فقط بتمدد وعى الفرد، ولكنها توحى أيضًا بوعى تاريخى متواصل يمتد من أيام أجدادنا إلى اللحظة الحاضرة. ولكنها ـ فى الوقت نفسـه - ترفض الدفاع عن تجاوز أهميـة الزمن المعيش فى الفضاء الاجتماعى فى إطار التجربة اليومية المشتركة. اقرأ الفقرة التالية التى تتحرك فيها «أورلاندو» عبر الزمن وصولا إلى اللحظة الحاضرة:

كان النفق الذى لانهاية لطوله، والذى يبدو انها تسـافر عبره مئات من السنين، يتسع؛ انهمر الضوء فيه؛ اضطربت أفكارها على نحو غامض ... كانت تسمع كل همسـة أو طقطقة فى الحجرة، حتى تحولت دقات السـاعة الكائنة على رف المسـتوقد أشـبه بطرق الشـواكيش. وما مرت ثوانٍ معدودة حتى ازداد نور الحجرة بهاءً وصفاءً، وحتى اسـتطاعت أن ترى كل شـىء بوضوح، وحتى

> علا صوت دقات الساعة فأصبح أشبه بانفجار مهول انطلق من أذنيها. قفزت «أورلاندو» كأنها تلقت ضربة عنيفة على رأسها. تلقت عشر ضربات على رأسها. كانت الساعة العاشرة صباحًا فى الواقع. وكان التاريخ الحادى عشر من أكتوبر من سنة (١٩٢٨)، وكانت هى اللحظة الحاضرة. (أورلاندو، ٢٨٤).

فى البداية كانت «أورلاندو» محاطة بالظلام الدامس؛ لأنها حين أرادت عبور الزمن كان عليها أن تكون أسرع من الضوء. لم يصل إليها الضوء، ويحيطها من جميع الجوانب إلا بعد أن وصلت إلى وجهتها التى أرادتها. وعندما استمرت فى إطار النسبية مع العالم من حولها، كانت الساعة وكتاب التقويم يؤكدان وجودهما، يذكرانها بهيمنتهما الاجتماعية كما يفعلان عبر الرواية، فى حين يسعى الراوى أو «أورلاندو» نفسها إلى تحدى حدود الزمن المعتاد. ربما كانت «وولف» الفنانة المبدعة قد مسها هوس الاستعارات المقتنصة من النسبية الكونية، ولكن «وولف» المؤرخة الواقعية تتذكر أنه للعين العادية ستظل خبرة الزمان والمكان خبرة ثابتة مطلقة فى جميع المقاصد والغايات. كل ما كان يشغل تفكيرها فى الحياة الواقعية وكيفية تمثيلها من خلال ما تكتب هو كيف تجد التوازن بين هذه الجوانب المتناقضة فى تلك الحياة الواقعية. «الآن: هل الحياة بهذه الصلابة؟ هل هى بهذا الغموض؟ أم هى متقلبة فى واقع الأمر؟ تساءلت فى مذكراتها فى يناير من عام (١٩٢٩)، وبعد شهرين من صدور رواية «أورلاندو»:

كل ما كان يشغل تفكيرها فى الواقع وتمثيله عبر ما تكتب هو: كيف توازن بين تلك الجوانب المتصارعة للواقع. «الآن: هل الحياة صلدة جدًا أم هى متغيرة جدًا؟» سألت أيضًا فى يومياتها فى يناير (١٩٢٩):

> يحيط بى المتناقضان، إحاطة متصلة لا تنقطع، ولن تنقطع، أسافر إلى قاع العالم، وأستمرُ فى ذلك وأصر عليه فى هذه اللحظة. هو موقف انتقالى أيضًا، موقف قابل للتغير، موقف شفاف ... ربما رغم أننا نتغير؛ يجرى كلٌ منا وراء الآخر، نجرى بسرعة، بسرعة، إلا أنه يعقب كلٌ منا الآخر، ولا نتوقف – نحن البشر، ونستعرض الضوء فى الطريق. ولكن ما هو الضوء؟ (يوميات وولف٣: ٢١٨).

كان الضوء الذى أثبتت فيزيائيات «أينشتين» أنه الشيء الوحيد الثابت والكونى فى النسق الزمكاني، مركزيًّا فى خطة «وولف» لروايتها الجديدة، «فراش العث» التى تستحضر فيها صورة الحشرات الشفافة التى تنجذب جماعاتها نحو الضوء، ولكن «وولف» غيرت العنوان إلى «الأمواج» عندما اكتشفت أن حشرات العث كائنات ليلية ولا تطير فى النهار، وكان العنوان الجديد من وحى حقيقة مفادها أن الضوء كان شكلا من أشكال الأمواج الكهرومغناطيسية، كذلك اكتشفت أهميته فى عالم الفيزياء الجديدة. وفى أثناء كتابة تلك الرواية وتطورها بثت فيها «وولف» استعارات روحية واستعارات مستقاة من العلوم الحديثة. حدثتنا «وولف» عن ديوان مهم من الشعر الصوفى همت بكتابته، وذلك فى مذكراتها المؤرخة فى مارس (١٩٢٧)، فيه كانت تنوى تقديم الزمن مختصرًا فى مجرى ضيق ولكنه واضح الوضوح كله» (١٣١)، وهى صورة توحى بمشهد الزمن المسافر فى «أورلاندو» وظاهرة أشعة الضوء العلمية. وفى يونيو من عام (١٩٢٧) انضمت هى و«ليونارد» إلى الجموع التى سافرت إلى شمال يوركشاير لمشاهدة أول كسوف كلى للشمس منذ مائتى عام. وصفت التجربة بعد ذلك بأنها أشبه بالانطفاء الروحي: «لقد رأينا العالم وهو ميت. كان ذلك فى قدرة الطبيعة لا غير» (اليوميات ٣: ١٤٤). فى لحظة كسوف ضوء الشمس بدا إيقاع الأمواج (سواء أمواج الأضواء الكهرومغناطيسية، وهى تمثل عند «وولف» إيقاع الحياة الباطنية الذى لا يتوقف، أو الذاكرة «البرجسونية») كأنه يتوقف تمامًا. وكان وصفها للظلام المفاجئ، وتحول المشاهدين إلى أشباح تتطلع إلى السماء، والإحساس بجمال قادم من العالم الآخر فى الضوء المتراجع بعد الكسوف، متمثل فى شخصية «برنارد» حين تساءل: «كيف عاد الضوء إلى العالم من جديد بعد هذا الكسوف الكلى للشمس؟ وكيف نصف العالم وقد رأيناه دون روح؟ (الأمواج: ٢٣٨-٢٣٩).

وفى عام (١٩٢٨) رأينا من يصف الرواية بأنها «كتاب صوفى مجرد لا يرى بالعين» (يوميات ٣: ٢٠٣). وفى مايو (١٩٢٩) تعلن «وولف»: «لا أسعى إلى أن أحكى قصة ... وسوف أستغنى عن المكان وحتى الزمان» (٢٢٩، ٢٣٠). وهى تتخيل أن تنطلق على لسان شخصيات مستقلة، يحيط بها عالم منبت الصلة عن الواقع، تحيط بها الأمواج الشبحية» (٢٣٦). وفى أكتوبر نسمعها تقول: «لم يحدث فى حياتى كلها أن هاجمت خطة كهذه الخطة الغامضة ولكنها المتقنة؛ فكلما اختط قلمى سطرًا تساءلت عن

علاقتـه بما يليه» (٢٥٩)، وفى نوفمبر كتبت عن همها فى البحث عن معادل بشرى يمثل حركة الأمواج المستـمرة: «أنا مقتنعة بأنى على حق عندما أبحث عن محطة تصل إليها شخصياتى فى مواجهة الزمن والبحر ـ ولكن يا إلهي! ماذا يحول بينى وبين ذلك، وكيف السـبيل إلى ما يقنع؟» (٢٦٤). ومن ضمن هذه المحطات شخصية «بيرسيفال»، وهو بوصفه شخصية تمثل المثال الوضعى السـابق للوجود، يوفر نقطة مرجعية للحوارات الذاتية للشخصيات الســت الأخرى ومفهوماتهم النسبية للعالم. وفيما هم ينتظرونه فى المطعم نجد أن «نيفيل» – مثلًا – يعتقد أنه «بدون «بيرسفال» لن تكون هناك قوة؛ فنحن ظلاله التى تمشـى على الأرض، أشـباح جوف تتحرك مغلفة بالغموض دون جوهر» (الأمـواج: ١٠٠). وعندم يصل «بيرسـفال» يلتئمون فى الحال فى كلٍ متوحد، تتحول اختلافاتهم إلى أسـباب للصلات بينهـم، يوصفون فى كثير من الأحيـان بالمقارنة مع الشمس، فهم يشـيدون صورة وجودهم – مثل النظام الشمسي – على أساس وجوده الجسدي، وبعد موته يجب عليهم العودة إلى تكييف أوضاعهم. يقول «نيفيل» فيما يشبه اليـأس: «ذهبت أنوار العالم» ثم يتذكر وصف «وولف» لآثار ما بعد الكسـوف، أوه! لأمزقن هذه البرقية بين أصابعي – لأسـمحن لنور العالم بالتدفق من جديد» (١٢٤). ويلاحظ برنارد: «إحساســى بـه أنه كان يجلس هناك فى الوسـط، اليوم لم أعد أذهب إلى هنـاك. المـكان خالٍ من النـاس» (١٢٦). وفى آخر عـام (١٩٣٠)، عندما كانت «وولف» تفرغ من كتابة روايتها، قامت بتسـجيل مناقشة بينها وبين «لايتون ستراكي» وصهرها «كلايف بل» حول كتاب «جيمس جينز» المعنون بـ: «الكون الغامض» تقول معلقة: «يتحدث الكُتّاب عن لغز الكون، هل يكشف عن هذا اللغز النقاب؟ ثم تقول بشيء من الجدية: «هل يُماط اللثام فجأة عن الإيقاع فى النثر» (يوميات ٣: ٣٣٧). وبعد مضى أربعة أيـام، وفيما كانت تكتب مناجاة برنارد الأخيرة، تسـبح بفكرها: «الفكرة الرئيسة، الجهد، الجهد، هو المهيمن: وليست الأمواج: والشخصية: والتحدي: ولكنى لسـت على يقين من التأثير من الناحية الفنية؛ لأن الاتساق قد يحتاج إلى تدخل الأمواج فى النهاية حتى نتنهى إلى خاتمة معقولة» (٣٣٩). هنا – كما حدث فى «يولِسيز» – تواجه العلاقات المركبة بين الكون «الوهمي» وأمواجه «الوهمية» تحديًا تمثله شـخصية بشرية لها أولويـات. إن برنارد يرتاب فى «ثبات الموائد، يرتاب فى حقيقة الأشـياء كلها»، إن الفنان يرفض – فى النهاية – تفسـيرات العلم، فى رأيه لا تكفى لتفسير الواقع المعيش،

«إنه يعكف على فهم أسرار الأمور» (الأمواج: ٢٤٣). مثلما يفعل «ليوبولد بلوم»، إزاء الكون المجرد، يعيد التأكيد على الواقع، واقع الحياة اليومية: «حلقت ذقني، وغسلت وجهي، ولم أوقظ زوجتي، تناولت الإفطار، ووضعت قبعتي على رأسي، وخرجت ألتمس رزقي. بعد الإثنين يأتي الثلاثاء» (٢٢٣). يزعم أيضًا أن مهمة الكاتب الأساسية هي كتابة قصة يستقيها من حياة البشر؛ «فعندما لا توجد القصص، فما النهاية، وما البداية؟» (٢٢٣). يفضي هذا كله إلى بنية تشبه البنية الزمكانية في العلاقات والاحتمالات السرمدية في الوعي البشري، أو التعبير الواعي عن ديمومة «برجسون» والذاكرة الخالصة. «من هنا عندما جئت لأجلس على هذه المائدة، وأكتب بيدي هاتين قصة حياتي وأضعها بين يديك عملا كاملا لا يشوبه نقص، كان على أن أستدعي أمورًا من جوف السنين، وأغوار الذاكرة، بعدت بها المسافات في حياة هذا أو ذاك، وأصبحت جزءًا منها؛ أحلام ربما، وربما أمور تحيط بي ... حياة لم يبق منها غير الظلال؛ أو نفوس لم تُولد بعد" (٢٤١).

ما قبل التاريخ والذاكرة الثقافية

كانت الحربان العالميتان هما اللتان اختطتا مسار الرواية الحداثية، وهما اللتان دمرتا النصف الأول من القرن العشرين: فمن عام (١٩١٩) عندما بدأت رواية «يولِسيز» في الصدور مسلسلة في مجلة الـ: «لتل ريفيو»، كتبت «وولف»كتابها المعنون بـ: «الرواية الحديثة»، وأصدرت «ريتشاردسن» أكثر كتبها إثارة للجدل، وأكثرها تجريبًا على مستوى البنية السردية، وهما كتابي: «النفق» و«الفترة الفاصلة»، وحتى عام ١٩٣٨/ ٩ حين كتب «چويس» كتابًا بعنوان: «عمل قيد الإنجاز» والذي ظهر في النهاية تحت عنوان: «مأتم فِنِجانز»، وكتبت «وولف»كتابًا بعنوان: «بين الفصول» (١٩٤١)، وصدرت «رحلة حج» في طبعة كاملة مجمعة. كان العقد الأول من القرن العشرين مشغولا بالآلام التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى، وهي آلام ثقافية ونفسية في المقام الأول، وكان مشغولا بتأثير هذه الآلام على أنشطة الذاكرة والتمثيل (هاينز، ١٩٩٠، وتيت ١٩٩٨، وشيري ٢٠٠٣)، في حين وجدنا كيف كان العقد الثاني من ذلك القرن يفيض بالتهديدات الألمانية حين كان الألمان يهددون بغزو الدول الأوروبية واندلاع

حرب أخرى، فاتجهت الأنظــار إلى الماضى الرحب الغنى بالــتراث القومى والثقافي. ففى «يولِسيز» و»المســز دالاوي»ـ كما رأينا ـ استخدم چويس و «ڤرچينيا وولف» من المشــاهد الحياتية فى مدينتى دبلن ولندن أحداثًا وأمكنة مطايا لاستكشاف وعى الفرد وذكرياتــه التى يختزنهــا فى ذهنه. وفى «مأتم فِنِجانز» و «بــين الفصول» وجدنا التركيز على الوعى الإنسانى الكونى الفطري، وعلى تاريخ طويل من الوجود المتكئ إلى ذاكرة أيرلنــدا وإنجلترا الثقافية. كلاهما يتناول السرديات التاريخية المهيمنة التى تتشــكل بها الهويــة القومية الثقافية وبها تعيش، والعداء المســتمر، وكذلــك الرغبة فى الاضطهاد الكامنة لدى الطرفين، استكشافًا لإمكانات الفن (مع الشك فى جدواه) للحد من هذه الرغبات، أو إعــادة كتابتها، أو الحد منها. لم يكن «چويــس»و «وولف» من القوميين المتعصبــين لقوميتيهما، بل كانا يعدان نفســيهما من المنفيين الذين بعدت الشــقة بينهما وبين قيم بلديهما. فلقد آثر «چويس» أن يبتعد، على مســتويى الجسد واللغة، عن هيمنة الاســتعمار البريطاني، والانبطاح الثقافى الذى مارسته القومية الأيرلندية، رأينا ذلك فى اللعب الغريب فى القاموس النثرى الذى استخدمه چويس فى «مأتم فِنِجانز» استمرارًا للثورة التى عبر عنها الشــاب «ستيفن ديدالس» فى «صورة الفنان شابًا» فى مقابل اللغة الإنجليزية:

> اللغة التى يتحدث بها هى لغته قبل أن تكون لغتي ... لغته، مألوفة لديه وغريبة لدي، ستظل فى نظرى دائمًا خطابًا مكتسبًا. لم أسهم فى صناعة مفرداتها، وحتى لم أقبل هذه المفردات. صوت يكاد يحجم عن نطقها (صورة الفنان شابًا: ١٨٩).

لقد هتف «چويس» نفســه مرة يقول: «أريد لغة تعلو على كل اللغات، لغة تكون ســائر اللغات فى خدمتها،» وهو يمضى قائلًا: «لا أستطيع التعبير عن خلجات نفسى باللغــة الإنجليزيــة دون أن أنطلق فى ذلك من تراثى الخــاص» (انظر: إلمان، ١٩٨٢: ٣٩٧). ورأينا كيف ســاوت «وولف»النزعة الوطنية الإنجليزية بالنزعة الاســتعمارية والعســكرية البطريركية، فتعلن فى كتاب لها بعنوان: «ثلاثة جنيهات» (١٩٣٨) قائلة: «أنــا كامرأة لا وطن لي. أنا كامرأة لا حاجة لى إلى وطن محدد. أنا كامرأة وطنى هو العالم أجمع» (انظر: «حجرة تخص المرء وحــده»: ٣١٣). رأينا كيف جعل الكاتبان (چويس وولف) همهما فى إصلاح الماضي، وتحريره من هيمنة التاريخ الاســتعمارى البطرياركي، وهو هدف يزداد أهمية مع كل عمل روائى يصدر عنهما.

بــدأ «چويس» يكتــب روايته «مأتم فِنِجانــز» فى أوائل العشرينيــات من القرن العشرين، لتصدر مع البدايات الأولى للحــرب العالمية الثانية، وهى ضرب من السرد الحــالم الذى تدور أحداثه فى الليل، ومن خلال الأحداث تطفو على الســطح المحتوى المكبوت للوعى البــشرى الجمعي، ليتضاد تضادًا مباشرًا مــع السرديات القائمة على وعى الفرد المســتيقظ فى النهار الذى نجده فى «يولِيســيز». كانت النتيجة أن اســتغنى «چويس» عن الشخصيات المستقلة استقلالا واضحًا فى المعنى الذى نجده عند «ستيفن بلوم»، فقد اســتبدل بالأنا الفردية الواعية سلسلة من الرواة («هسي»،و زوجته «ألب» وولديها «شم» و«شــون») الذين يخضعون هم أنفسهم لعملية تحول. أضف إلى ذلك أنه من الناحية الأسلوبية ـ كما حدث فى الحوار الداخلى الذى استخدمته «مولى بلوم»ـ احتاج إلى رفض المعايير والأعراف اللغوية. أخبر «چويس» الكاتب والمحرر الأمريكى «ماكس إيســتمان»: «عندما كنت أكتب فى صحبة الليل، لم أستطع حقيقة، أو أحسست أنى لم أستطع حقيقة اســتخدام المفردات بترتيبها العادي، وعلاقاتها العادية؛ فقد كان اســتخدامها بهذه الطريقة، وعلى هذا النحو الاعتيــادي، لا يعبر عن أحداث تجرى فى الليل، فى مراحله المختلفة ـ الوعى هنا نصف وعي، وقد يصبح لاوعيًا» (إلمان، ١٩٨٢: ٥٤٦).

يؤكد «چويس» فى «مأتم فِنِجانز» أن الطريق الذى يسلكه الوجود الإنسانى يكرر نفســه؛ وهو أمر ظاهر فى الروايــة من خلال قصة «آل إيرويكــر» فى «دبلن»، وظهور خرافات وأساطير وروايات تاريخية ونوادر. ورغم التفاصيل الدقيقة فى هذه الروايات فإنها تخضع جميعًا لنمط عام: سقوط من تناغم أصلى إلى معركة تتكرر كثيرًا بين إرادات متعارضة. لا يقدم التاريخ المعتمد، ولا الرواية المعتمدة التى تعبر عنه، حقائق موضوعية كما يزعمان، ولكنهما يقدمان سردًا وهميًّا لأحداث التقدم البشرى (كما يرويه المنتصرون «المتمدنون» تحديدًا)، تُقمع فيها ـ أو تُســكت ـ تلــك الدائرة الكونية للصراع والعنف الكامنة تحت خرافة التقدم الغربى المطرد.

فى رواية «مأتم فِنِجانز» يتيح چويــس الفرصة للماضى الفوضوى المرتبك، الذى لا يزال مستقرًا داخل اللاوعي، أن يشــوه الأعراف المرجعية للتاريخ والرواية واللغة نفســها. حدث ذلك فى «يولِيســيز» عندما صُورت هذه المفردات على خلفية الشــقاق

بين الذكر والأنثى، حيث يمثل الأول رغبة فى الهيمنة الاجتماعية والجنسية والسياسية واللغوية، وعلى النظام الاجتماعى كله، وتمثل الأنثى توافقًا متصلا وتغيرًا مستمرًا. «مأتم فِنِجانز» كتاب ليلى يخضع لأخلاقيات الطرف الثاني: أخلاقيات الأنثى، فيها يحمل «چويس» على التاريخ الغربى المرجعى من خلال تلك العناصر التى تجاهلها التاريخ نفسه بوصفها من الممنوعات التى لا يمكن التصريح بها، وفيها أيضًا مزج معقد من الأساليب الفنية، وعنصر الكوميديا المستمد من سرودها التاريخية القصصية الفلسفية، ومن اللغة. عند مقاومة نوع السرد التقليدى الذى يكتبه المتغطرس «شون» فى رواية «يولِسيز» التى كان يسميها كتاب الحياة (مأتم فِنِجانز: ٤٢٥)، فقصة «مأتم فِنِجانز» هى قصة ذلك المزور أو سارق الأبحاث «شيم بنهان»، وصف ذاتى لـ: «چويس» نفسه وفى النهاية تخبره «آلب» فى تجسدها لنهر ليفي، تنتقل من صفاء أصلها فى الجبال إلى انقراضها المتلوث المحمل بالأنقاض بينما هى تتدفق فى البحر، لتبدأ دائرة وجودها ووجود الرواية أيضًا. «مأتم فِنِجانز» ليست من تلك الروايات التى لا تُقرأ، ولكنها تحتاج من قرائها أن يتخلوا عن إيمانهم واعتمادهم على «عالم اللغة المنتبه، والنحو المتوارث والنثر التلقائى الذى لا يلوى على شيء» وفى الرواية نجد نصحًا: «إذا أعياك النحو، وسئمت الإنجليزية ... فكر فى معدتك».

«جيامبا تيستا فيكو» (١٦٦٨-١٧٤٤)

معروف أن البناء الروائى فى رواية «يولِسيز» مستوحى من ملحمة الأوديسية التى كتبها «هوميروس» لكن بكثير من التصرف من ناحية «چويس»، ولكن «مأتم فِنِجانز» تستوحى بناءها من نظرية الفيلسوف والمؤرخ الإيطالى «جيامبا تيستا فيكو» حول دورة التاريخ الإنسانى على مستوى الكون، كان «فيكو» أستاذًا للبلاغة فى جامعة نابولي، كان يرى أن دورة التاريخ البشرى تجلت أكثر ما تجلت فى الميراث الثقافى المتمثل فى اللغة والأفكار والعادات والتقاليد التى تسربت إلينا عبر الأجيال المتعاقبة. وكان يجادل بأنه فى خلال التطور الخاص لجميع الأمم والثقافات، من الممكن أن نضع أيدينا على ثلاث مراحل من التاريخ البشرى فى تطور الحضارة لتحقيق القطيعة مع العصر البربري: الفترة

الإلهية، فالبطولية، ثم الإنسانية. كانت الفترتان الأوليان بدائيتين وانفعاليتين، حيث كان الإنسان يفسر عالمه من خلال العقيدة الروحية فى الخرافات والآلهة، ثم ينقل هذه العقيدة إلى أبطال متخيلـين. على أن المسرح البشري، وفيما يزداد الإنسان تقدمًا من الناحية الحضارية، يمكن التحكم فى انفعاله أو عاطفته لأنها محكومة بتطور العقــل وقدرته على التأمل. ومع مـــرور القرون وتطور البشر يبـــدأ هذا العقل فى الانهيار ليفســـح المجال أمام غرائز بربرية وطمع وفســـاد. واســـتجابة لأبطال جدد يظهرون فيطورون عقيدة دينية جديدة وبســـيطة تبدأ الـــدورة من جديد. من أهم وأشـــهر أعمال «فيكو»: «العلـــم الجديد» الصادر فى عـــام (١٧٢٥)؛ وصدر فى طبعة جديدة منقحة ومزيـــدة فى عام (١٧٣٠)، وفى طبعة ثالثة فى عـــام (١٧٤٤). كان «جويس» مهتمًا بما يكتبه «فيكو» طوال رحلته الطويلة مع الأدب، يلاحظ «ريتشـــارد إلمان» أن «جويس» كان يناقش كتاب «العلم الجديد» بين عامي(١٩١١و١٩١٣)، مع «باولو كوزي» تلميذه فى اللغويات فى «تريســـت»، والذى قال لـــه مرة أنه يعتقد أن «فيكو» استبق بعض أفكار «ســـجموند فرويد» (إلمـــان، ١٩٨٢: ٣٤٠). وفى عام (١٩٢٦) وبعد أن وجه «هارييت ويفر» إلى «فيكو» كمصدر من مصادر كتابه «عمل قيد الإنجاز» كتب إليها بإصرار: «لا أريـــد أن أعطى الكثير من الاهتمام لمثل هذه النظريات، لا أريـــد أن أذهب إلى أبعد مما تعنيه» (خطابات جيمس جويس I: ٢٤١). وبعد مضي عشر سنوات ظل يوصى بقراءة «فيكو» توطئة لفهم أعماله، فهو يخبر الكاتب الدنمركى «توم كريستين» يقول: «قراءة» فيكو «تثرى خيالى فى حين لا يحدث هذا عندما أقرأ «فرود» أو «يونغ» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩٣). كان «جويس» مفتونًا بنظرية «فيكو»التى تقول: إن الشعر الذى كتبه «هوميروس» لم يكن يصدر من قريحـــة رجل واحد، ولكنه كان يمثل ـ على النقيض ـ الثقافة الشـــفاهية المتوارثة عند الشعب اليوناني، وأن شـــخص «هوميروس» الشاعر قد تردد ذكره فى التاريخ ليضرب المثل على قدرة الإنســـان البدائى على الإبداع الأسطورى الكونى للأبطال، وربما أســـهمت هذه النظرية فى قدرة «جويس» على استخدام الأوديسية فى «يوليسيز».

كانــت «ڤرچينيــا وولف» ترى - وهى التى مارســت الكتابــة فى أحلك فترات الحرب العالمية الثانية - أن الأمل الإيجابى فى الشــخصية الدائرية التى نصادفها فى «مأتم فِنِجانز»، يبدو مســتحيلا. كتبت فى يونيو (١٩٤٠) تقول: «نحن نندفع إلى شفا جرف هاوٍ، وماذا بعد؟ لا أعتقد أن هذا اليوم الســابع والعشرين من يوليو سوف يأتى فى عام (١٩٤١)» (اليوميــات جزء ٥: ٢٩٩). ثم كانت رواية «بين الفصول» التى كتبتها قبل الحرب الكبرى بســتة أســابيع، هجومًا على تاريخ الإرادة الذكورية، وفى الوقت نفسه مرثية للماضى الإنجليزى فى وجه الدمار الشــامل المحتمل. استوحت «وولف» شكل آخر رواياتها من رواية «چويس»: «مأتم فِنِجانز»، الشــكل المتكئ إلى التشويه الساخر للتاريخ والأدب المرجعى الذكورى الاســتعمارى المهيمن، هذه المرة من خلال الفعل المفتقر إلى الخبرة، وسرد الآنسة «لاتروب» المجلل بالمألوف والوقار الهزلى، ولكنه السرد البديــل لتواصل الماضى مع الحاضر المبتدع من التفاعل بــين اللاعبين والجمهور وهم يتذكرون أو يســيئون تذكر شظايا من اقتباســات وإحالات أدبية. ففى أثناء كتابة «بين الفصــول» كانت «وولف» عاكفة على قراءة ما كتبه «ســجموند فرويد» حول الغريزة البدائية وذهنية القطيع التى هى خاصية من خصائص ســلوك الجماعة البشرية. وكانت «وولف» محبطة غاية الإحباط من نبرة القطعية التى شــابت نظريات «فرويد»، وكتبت فى يومياتها: «فرويد» مربك، شخص مزعج ... فإذا كنا جميعًا عبارة عن غريزة فقط، أو كنا مجرد لاوعى، فما هذه الحضارة التى أنجزناها، والإنســان الذى نريده، والحرية التى ننشدها ... إلخ (اليوميات جزء ٥: ٢٥٠).

سجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩)

يطرح «فرويد» فى كتابيه المعنونين بـ: «الحضارة وعيوبها» (١٩٣٠)، و «موسى والتوحيد» (١٩٣٩)، فكرة أن الغضب والاعتــداء عناصر طبيعية، أو غرائز بدائية من المستحيل نسيانها، ولكنه تم كبتها بصورة كبيرة لتظل قابعة فى لاوعى الرجل المتحضر. إن الأعمال العنيفة أو المدمرة، سواء ارتكبها فرد أو جماعة، هى نتيجة انهيار الكوابح الحضارية، وبروز هذه الرغبة البدائية للتدمير المتبادل. إن البنــاء التاريخى للهوية الثقافية، يجادل «فرويــد»، كما فعل «جويس» فى «مأتم

فِنِجانز»، يتألف من استيعاب القصص والأوهام التى تلجأ إليها الأمم لكى تضفى الشرعية، وتعيد كتابة ماضيها وتبريره، وقبول هذه الأساطير كما وردت بالضبط. وعند صدور كتاب «موسى والتوحيد» استقبله القراء بكثير من الجدل؛ لأن فرويد طور نظريته من خلال اقتراح مفاده أن موسى كان مصريًّا لقى مصرعه بأيدى اليهود، وأن العقيدة المسيحية شيدت أسطورة يسوع كمخلص يفتدى نفسه تكفيرًا عن تلك الجريمة السابقة.

وفى رواية «ثلاثة جنيهات» تتبنى «وولف» قضية طرحها «فرويد» فى كتابيه، تدلل فيها على أن الغريزة البشرية البدائية التى تميل إلى التدمير، هى نفسها غريزة الإنسان الطبيعية، وأن السرود الوطنية التى تسعى إلى تبرير هذه الغريزة إنما تعبر عن صوت النصف فقط من عدد البشر، وليكن هو النصف المهيمن. وهى هنا تواصل ما كانت تطرحه فى كتاب: «حجرة تخص المرء وحده»؛ فهى تريد أن تقول إن عملية إقصاء المرأة من مواقع صنع القرار والسلطة فى المجتمع يعنى أنهن لم يَكُنّ من صناع الفتن والصراعات، ولم يَكُنّ من ذوى الهيمنة، وبالتالى لم يَكُنَّ من صناع التاريخ ولا حتى كتابته كما فعل الرجال. وهى تكتب ما نصه: «نادرًا ما يسجل التاريخ أن إنسانًا من البشر سقط صريعًا برصاص من بندقية تحملها امرأة، أغلب الطيور والحيوانات البرية سقطت بسبب ملاحقة الرجال وليس النساء، بسببكم أنتم لا نحن» (حجرة تخص المرء وحده: ١٥٨). وهذا فى الواقع يطرح إمكانية وجود مخرج من تاريخ لم يعرف غير الدمار، وهذا المخرج هو الاختلاف الجوهرى فى الغريزة الأنثوية، أو ـ كما ترى «وولف»ـ البديل فى التاريخ الاجتماعى والمادى المتجسد فى التراث النسوى المنزلي:

> نفهم من ذلك حقيقة لا سبيل إلى نكرانها، مقتضاها أننا «نحن» ـ وأعنى بـ: «نحن» كل كامل مؤلف من جسد وعقل وروح، ومتأثر بالذاكرة والتراث ـ كيان مختلف فى بعض الجوانب الجوهرية عن «أنت»، والذى تلقى تدريبًا جسديًّا وعقليًّا وروحيًّا بطريقة مختلفة، ومتأثر بالذاكرة والتراث تأثرًا مختلفًا. رغم أننا نرى العالم نفسه، فإننا نراه من خلال عينين مختلفتين (١٧٥).

عندما كان القرويون يشاهدون الموكب فى روايتها «بين الفصول»، كان النساء يشاهدن الوجه العسكرى الذكورى للتاريخ الإنجليزي، وهو المشهد الذى تختزنه

النســـاء فى وعيهن، وهم ـ بجهل ـ يشـــجعنه ويتعاطفن معه. فنجد أن العقيد «ماهيو» يســـأل نفســـه: «لماذا أترك الجيش البريطاني؟ وما التاريخ بـــدون الجيش.. إهـ؟»(بين الفصـــول: ١٤١). وها هى زوجته تردد ما قاله بالضبـــط: «ولم أترك الجيش، فالجيش ـ كـــما يقول زوجى ـ الجيش هو التاريخ؟» (بين الفصول: ١٧٨)، ونرى ســـيدة أخرى تتخيل أنها يمكن أن تقوم هى بتنظيم حفلة ختامية لهذا الموكب: «حشد ضخم، جيش؛ البحرية؛ العلم الإنجليزي؛ وخلفها ربما ـ تتخيل «المســـز مايهو» ما يمكن أن تفعله لو كان الموكب موكبها ـ الكنيسة. على ورق كرتون» (١٦١).

فى رواية «ثلاثـــة جنيهات» تتخيل «وولف» مجتمعًا مـــن الغرباء، كل هدفهم هو الحط من قدر الشـــوفينية القوميـــة، ورفض تمجيد العنف، والعمل من أجل الســـلام والعيش والوفاق. إن النساء اللائى يشكلن هذا المجتمع ـ كما تقول ـ لا يمكن أن يتبنين بلاغة ذكورية قومية:

> عندمـــا يقول، كما يثبت التاريخ أنه قال، ويمكن أن يعيد ما يقول: «أنا أحارب لأدافع عن وطننا» ويثير بذلك عندها عاطفة الوطنية، تسأل نفسها «ماذا تعنى عبارة «وطننا» بالنسبة لى أنا الغريبة عنكم؟» هنا تستطيع أن تحلل معنى الوطنية فى حالتها هذه. تستطيع أن تعرف عندئذٍ موقف جنسها فى مجتمعها، وتصنيفها الطبقى فى الماضي. ســـوف تعرف مقدار مساحة الأرض ومقدار الثروة، وعدد العقارات التى يملكها جنسها وطبقتها فى الوقت الراهن ـ ما هى نسبة ما تملكه من مساحة إنجلترا مقارنة بما يملكه غيرها (حجرة تخص المرء وحده: ٣١١).

إن «وولف» هنا تريد أن تقول: إنه بالمعنى الاقتصادى والسياســـى «أنا كامرأة لا وطـــن لي». تريد أن تقول: إن إحســـاس المرأة بفكرة الوطـــن ـ وطنها ـ يمكن أن يثيره «أصوات طيور الرخ على شـــجرة دردار، أو طرطشة أمواج على شاطئ، أو من خلال أصوات إنجليزية تدندن بأغانى أطفال»، ولكن ذلك لن يســـفر عن إحساس بالتفوق القومى، سيســـفر عن«رغبة فى إعطـــاء إنجلترا ما تريد أن تمنحه للعالم كله من ســـلام وحرية» (حجرة تخص المرء وحده: ٣١٣). تريد «وولف» أن تقول: فى «ثلاثة جنيهات» إنه لكى يفعل النســـاء ذلك وجب عليهن أن يمارسن «إســـتراتيجية عدم الاكتراث»، وتجاهل جميع عروض العاطفة القومية، والمدح القومى فى الذات، كتجاهل طفل يسعى

إلى لفت الانتباه (٣١٤). مبدأ الصراع نفسه بين استراتيجيات العنف الذكورية البدائية الطفولية، واستراتيجيات اللامبالاة النُسوية المنزلية ينتقل إلى زواج «آل أوليفر» فى رواية «بين الفصول». فنجد أن «جيلز» يسحق حية وضفدعة حتى الموت («فعل والسلام. فعل هذا من قلقه، وأكد على وجوده» ٨٩)، فإن «أيزا» تزدرى أقل أفعال العنف التى يؤكد بها زوجها على ذكوريته، وتتجاهل بجدية موقفه من مسألة التفوق البطريركى المتحضر:

> لم تتحدث معه، لم توجه إليه كلمة واحدة، لم تنظر إليه أيضًا ... ثم فعل «جيلز» ما كانت تعتبره «إيزا» تصرف أطفال؛ زم شفتيه، عقد حواجبه، واتخذ وضع من يحمل مشاكل العالم كلها على عاتقيه، فهو الذى يكسب المال لها لكى تصرفه. تقول بكلمات سهلة لا غموض فيها: «لا .. أنت لا تعجبنى» ثم تمضى فى القول دون أن تنظر فى وجهه، ولكنها نظرت إلى قدميه: «أيها الغلام الصغير الساذج، بالدم الذى يخضب أقدامك» (بين الفصول: ١٠٠).

فى «بين الفصول» نرى الطبيعة فى بلاد الإنجليز متخيلة، تصورها «وولف» كأنها تبدأ مع بدء الخليقة، وتستمر حتى فنائها، تحمل ندوب استخدامها من قبل البريطانيين القدماء والرومان والإليزابيثيين، وتحمل آثار الحروب النابوليونية، لا تضيف إليها البالوعة الحالية (وهى استعارة ربما تشير إلى قمامة التاريخ الإمبراطورى) غير إضافة لا تكاد تذكر. ونرى الكهلة «لوسى سويثن» تقر كتاب «ولز» المعنون بـ: «موجز تاريخ العالم» عن تاريخ الأرض فى فترة ما قبل التاريخ، أو قبل وجود الإنسان، وهو ماضٍ بعيد لا يمكن تخيله، فيه غابات «الرودوندرون» فى «بكاديللى»؛ وحيث كانت القارة كلها ـ حين لم تكن تقسمها قناة ـ مساحة واحدة» (بين الفصول: ٨). لوسى لا تقبل الطريقة التقليدية المتدرجة فى كتابة التاريخ، التاريخ الذى يتمحور حول وجود الجنس البشرى، لوسى ترى أن الماضى والحاضر والمستقبل حلقات مستمرة ودائرية فى الوقت نفسه. أجابت عندما سُئلت هل كان الفكتوريون كما يصورهم المهرجان: «لا أصدق ... أن هؤلاء الناس كانوا موجودين، فقط أنت وأنا ووليام الذين تختلف ملابسنا» (١٥٦).

كتبت «وولف» عن بدايات حملها بالروايــة فى أبريل من عام (١٩٣٨): «فلتكن رواية عشــوائية، أو تجريبية، مؤقتة ... قلت فى نفســى: لا تخططى لها؛ فلتكن مفتوحة على جميع الاحتمالات، ولاســتعرضن جميع الأشــكال، أمام عقل متعب لن يرض إلا عن أفق مغاير لها جميعًا». فى «بين الفصول» تخلت عن شــبح النظرية الذى جعل كتابة المناجــاة الأخيرة لـ: «برنارد» فى روايــة «الأمواج» مرهقة، وراحــت تعبر عن أفكارٍ جديدة على لســان «لوسى ســويثن» الحالمة وتأملها الهادئ للعناصر المتناقضة للوجود التى ســوف تسفر فى النهاية عن انسجام- «إن لم يكن لنا، فلأذن ضخمة موضوعة على رأس ضخمة»، و«ســتريتفيلد»الكاهن وتفســيره المتردد للموكب حين يقول: «نحن أعضاء كل منا الآخر. كل منا جزء فى الكل» (١٧٢). وفيها نرى المتدينة «مسز سويثن» قانعة بإيمانها بأن الانسجام الكامن فى الكون سوف يكشف عن نفسه فى حياة الروح فى الآخرة،نرى الكاهن يشحن سامعيه بضرورة الاحتشاد فى هذه الدنيا لاستقبال الآخرة، فهو يسأل- فى الوقت الذى كانت بعض الطائرات المقاتلة تجوب الأجواء فى حركة تنذر بالخطر- «هل لنا من الجرأة ما يجعلنا نقصر حياتنا على أنفســنا؟ ألا نعرف بوجود روح ملهمة ... روح متغلغلة ... الأجزاء والشظايا والقصاصات! بالتأكيد يجب أن نتحد؟» (١٧٣). تتمحور رؤية «المســز لاتــروب» الفنية فى هذا الجمع بــين نفوس الجمهور الواعية المشتتة («نحن المشــتتون» تشدو بها ألحان الفونوغراف فى سماء الموكب)، إذا لم يكن للحظة واحدة. على أنه مع انتهاء المهرجان، ساد شعور بفشل ورغبة فى العودة إلى نقطة البداية. ملهمة بمشــهد الطبيعة الريفية الإنجليزية فيها الليل يرخى سدوله جاعلا منها أرضًا لا أكثر ... لا تتميز هنا أرض عن أرض» (١٨٩)، بدأت تفكر فى مسرحيتها التالية: «ظهرت المفردات ... كلمات بلا معنى- كلمات رائعة» (١٩١). فى مقال بعنوان: «البراعــة الفنية» كتبته للإذاعة فى عام (١٩٣٧)، علقت «وولف»نفســها على تواصل الماضى بالحاضر الكامن فى نســيج اللغة نفســها كوســيلة تفاعل: «الكلمات، الكلمات الإنجليزية، مليئــة بالأصداء، بالذكريات، بالتداعيات- من الطبيعى أن تكون كذلك؛ فقد كانت هناك على ألسنة الناس، وفى بيوتهم، وفى وشوارعهم، وفى غيطانهم، القرون الطــوال. «كانت فى ذلك الوقت تدافع عن قــدرة القص الخيالى على التعبير عن حقيقة الوجود، وهى تتساءل: «كيف لنا أن نجمع بين المفردات القديمة فى ترتيب جديد لتبدأ الحياة من جديد، لنتمكن من خلق الجمال، ولنتمكن من التعبير عن الحقيقة؟»

خلاصة

شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين نقلة نوعية فى عالم ميتافيزيقا المكان والزمان شاعت فى الخطاب العلمى والفلسفى والثقافى، وامتد أثرها بسرعة إلى الخيال الشعبى الأرحب، طارحًا أسئلة عميقة تتعلق بطبيعة الكون والإنسان الذى يعيش فى هذا الكون. رأى كثيرٌ من الفنانين والمفكرين أن نظريات «برجسون» و«أنشتاين»، بتحديها للحتمية الآلية للنظريات الوجودية التقليدية والعلمية، ممتزجة بالميل الثقافى والسيكولوجى الأوسع نطاقًا إلى تفسيرات العالم المتأثرة بالنسبية، وهى تفسيرات كان لها تأثيرات كبيرة فى العقود الأولى من القرن العشرين. لم يعد العلم يعادى الفن، بل أصبح العلم والفن شريكين فى عملية أرحب تهدف إلى إعادة تشكيل الواقع الحديث بشكل جوهرى. أظهرت الفلسفة الجديدة والفيزياء الجديدة أن تدابير الكون أكثر عشوائية مما يُعتقد، وأن وجود الأشياء لا يتكئ على حقيقة موثوق بها كما كان الاعتقاد فى الماضى، وهى أفكار تسلل صداها إلى الرواية الجديدة التى راحت تعيد النظر فى شكلها ومضمونها وعلاقتها مع الواقع ما أصبح يُعرف بـ «الواقعية الجديدة». ابتدعت الرواية لغة جديدة مفعمة بأدوات التمثيل المستحدثة، لوضع المعايير الاجتماعية والجمالية موضع التساؤل، والدعاية لـ: «علم» تتصل أسبابه بالعقل الذاتى الذى يستعصى على الاستقصاء، والكون الغامض الذى يستعصى على الفهم؛ فقد سعى كتاب الرواية إلى استنباط طرق جديدة للفهم والتمثيل من خلال الفن للعلاقة بين الوجود المادى والوجود الروحى، وسرعة زوال التجربة المباشرة، وزخم الماضى البعيد. انتقلت الرواية الحداثية من التركيز على «اللحظة الراهنة» فى العشرينيات من القرن العشرين إلى الاهتمام بالتواصل التاريخى فى الثلاثينيات، وصولا إلى السعى إلى ابتداع فن حداثى لا ينقطع عن ماضيه القريب أو البعيد الذى تتطور من خلاله وتتسع له. كتبت «دوروثى ريتشاردسن» فى ختام الكتاب الأخير من رواية «رحلة حج» تقول: «كل ما نطلق عليه الماضى ملكى أنا، أراه بطريقة جديدة، وأراه بطريقة نشطة مفعمة بالحيوية، وهذا الماضى لا يحتمل السكون، ولا يطيق الثبات، فهو يتحرك، يتطور، وينمو مع نمو الفرد» (رحلة حج: ٦٥٧).

بعد «جويس»

كان الجميـع يعتقـدون أن الروايـة وصلـت إلى ذروتها فى بدايـة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ومن ثم كانوا يعتقدون أنها بدأت فى الأفول بوصفها شكلا أدبيًا؛ فقد لاحظ الفيلسوف الإسبانى والناقد الأدبى «جوزيه أورتيجا غازيت» أن المحاولات التجديدية الحديثـة فى الرواية أظهرت وجود إمكانية حقيقية بأن «نوعًا أدبيًا ربما اسـتنفد أغراضه»، كتب «أورتيجا» ذلك بعد عامـين من تأكيد «إليوت» فى عام (١٩٢٣) على أن «يوليسـيز» كانت علامة من علامات أفـول الرواية كنوع أدبى. يقول «أورتيجا» إن «الرواية ربما تُقـارن بمنجم كبير ولكن محدود، قد يجد فيه المبتدئ صخورًا جديدة ـ شـخصيات جديدة، موضوعات جديدة، أو أفكارًا جديدة»،ولكن الكُتّـاب فى الوقت الراهـن «يواجهون حقيقة مفادها أن ما تركه السـابقون للاحقين محدود» (أورتيجا جازيـت، ١٩٤٩ : ٥٧-٨). لم تكن النتيجة فقط أن المنظور السردي والموضوع الروائى قد تراجعا، ولكن فعل التنقيب نفسه أصبح أكثر وعيًا، وأكثر اهتمامًا بالتفاصيـل. وكما كتب «برنارد بيرجونزى» عن تلقى الرواية فى ذلك الوقت (وضرب مثلًا بـ: «يوليسـيز» و«البحث عن الزمن الضائع»): «انظر كيف كانت الرواية الواقعية تُمتـدح إلى حد التقديس، فهى الرواية التى يهتم فيهـا كاتبها بفحص أدق التفاصيل فى السلوك الإنسانى من جميع جوانبه المادية والنفسية والأخلاقية، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بحدود الاتساق، وعوامل الانسجام» (برجونزي، ١٩٧٠ : ١٨).

ومع بداية الأربعينيات من القرن الماضى شـهدت الساحة النقدية حركة ارتجاعية ضد المنظور الذاتى والنزعة التجريبية على مسـتوى الشـكل واللغة التى تبنتها الرواية الحداثية، وقاد هذه الحركة الارتجاعية أسـتاذ النقد فى جامعـة كامبردج الدكتور «ف. ر. ليفز»(١٨٩٥-١٩٧٨) حين أصدر مجلة بعنوان: «سـكروتنى أو التدقيق»، وكذلك من خلال كتاباته النقدية ذات النزعة الفلسـفية التى تخلص إلى أن الأدب العظيم لابد أن يأخذ على عاتقه دراسـة حياة الإنسان من الناحية الأخلاقية والروحية. وفى دراسته المرجعية للرواية الإنجليزية فى كتاب لـه بعنوان: «التراث العظيم» (١٩٤٨) يستشهد «ليفـز» بروايات «جين أوسـتن» و «جورج إليوت» و «هنـرى جيمس» و «جوزيف

كونراد» ويعُدهـــم أفضل كتاب هذا المنحى الأخلاقى والروحى فى الرواية، كانوا ـ كما يقول ـ «كُتَّابًا كبـــارًا لم يكتفوا بتجديد إمكانات هذا الفن أمام كتابه وقرائه الجدد، وإنما كانت لهم إضافاتهم القيمة فى مجال الوعى البشرى الذى عملوا على تطويره والغوص فى أعماقه؛ الوعى قبل كل شـــىء بإمكانات الحياة نفسها» (ليفز، ١٩٦٢: ١٠): إن التركيز على «الوعى البشري» أكثر من «إمكانات الفن» يكشف عن المعيار الذى ارتضاه ليفز فى أن الأدب منوط بنقل القيم الأخلاقية. ونحن لم نر روائيًا من روائيى النصف الأول من القرن العشرين أكثر اهتمامًا بالفهم العادى لفكرة البشرية وإعلائها على الاهتمام المغرق فى الفنيات الذى شاع فى أدب الصفوة، أكثر من «د. هـ. لورنس»: «فقد كانت ابتداعات «لورنس» وتجاربه ... التى أملاها عليه اهتمامه بجوانب الحياة الواقعية، وأكثرها جدية وحاجة إلى التعبير عنها» (٣٥)، وهو على النقيض من «چويس» الذى كتب عنه «ليفز» فى مجلة «التدقيق» فى عام (١٩٣٣) يقول: «اهتمامه بالكلمات وإمكاناتها يأتى فى المقدمة» (ليفز، ١٩٣٣: ١٩٤).

وفيـــما كان «ليفز» يركز على الإعلاء من قدر «لورنس» على «چويس» بوصفه أهم كاتـــب روائى فى النصف الأول من القرن العشرين، فـــإن زوجته «ك. د. ليفز» راحت تركز على «وولف» التـــى قالت إنها امرأة من الصفوة مـــن الناحية الاجتماعية، وكاتبة لها حظ كبير من الذوق الجمالى والفنى، ولكنها آثرت أن تعزل نفســـها فى البرج العاجى الذى تســـكنه الفئة العليا فى حى بلومزبرى. كان تأثير «ليفز» ومدرسته كبيرًا، مما مَكّن هذا الناقـــد من وضع قواعد المرجعية والقيم الأخلاقيـــة التى يهتدى بها القائمون على تدريـــس الآداب فى الإنجليزيـــة فى جميع المراحل التعليمية خـــلال العقود الثلاثة التى تلت الحرب العالمية الثانية. لم يجـــد الجيل الذى عاش بعد الحرب العالمية الثانية حججًا قويـــة يدافعون بها عن الرواية الحداثية وبحثها المتعمق فى الوعى واللاوعي؛ فقد كانت معاييرهم أخلاقية واجتماعية فى المقام الأول، ومما كتبه الكاتب الروائى «ولسن أنجس» فى ملحق التايمز الأدبى فى أوائل الخمسينيات من القرن العشرين:

> **لقد نجحت الرواية الحداثية حقًا فى إبداع الصورة البصرية الرشيقة، وفى وصف الشـــعور الرقيق لشخصياتها، وفى سبر أغوار الوعى الفردى، سواء بالتجريب على اللغة أو عـــلى التحليل الفرويدى، ولكن ذلك كلـــه لم يكن ليعوضنا عن**

> تلـك الخفة التـى تعاملت بها الرواية الحداثية حين تجاهلت الإنسـان نفسـه ككيان اجتماعى، وحين تناولت العلاقات الشخصية بين الناس، وأحساسيهم فيـما بينهم عـلى خلفية تشـبه الخواء الاجتماعـى (وِلسـن، ١٩٥٨ : viii).

كان هذا الاهتمام بالفرد والتجربة الفردية فى رأى ولسن - وفى رأى لورنس أيضًا - دليلا على انفصال هذا الفرد انفصالا فكريًا وعاطفيًا عن مجتمع يُشْعِره بأنه مسئول عنه على الأقل فى فترة المراهقة» (viii).

وأما شهرة «چويس» فقد أفلتت من تداعيات هجمة النقد الأدبى المناوئ للحركة الطليعية فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، فقد دافع عنه «ريشتارد إلمان» والناقد «هيو كنر» (إلمان، ١٩٨٢، كنر، ١٩٥٥)، ومع استفحال نظرية ما بعد البنيوية فى نقد ما بعد الحرب الثانية (هيث، ١٩٧٢، وماك كيب، ١٩٧٩) حين أخذت على عاتقها إعادة قراءة الواقعية التقليدية على أنها بالغت فى النزعة المحافظة على القيم الاجتماعية، والحداثة التجريبية على أنها نص سياسـى فى المقام الأول. ومع ظهور الحركة النسـوية والنقد النسـوى لآليات المرجعية الأدبية المنحازة إلى الرجل، أعيد اكتشاف «وولف» و «ريتشاردسن» بوصفهما كاتبتين مهمتين فى تاريخ الكتابة الحداثية والنسائية على السواء، رغم أن فهمهما فى إطار أنهما كاتبتان ينصب اهتمامهما كله تقريبًا على الأسلوب أكثر من الجانب الاجتماعى أو السياسـى، لم يجد من يتحداه نقدًا وتفنيدًا؛ ذلك لأن النقد الأدبى النسائى فى أمريكا لم يكن قد تخلى عن أيديولوجيته المغرقة فى الواقعية (شوالتر، ١٩٧٧، هانزكومـب، ١٩٨٢، هانزكومب وسـمايرز، ١٩٨٧). تغير هذا كلـه فيما يتصل بـ: «وولف» تغيرًا جوهريًا عندما تبنى ناقدان مثل: «جين مرقص» و «آلكس زويردلنغ» - بحماس - قراءة أعمالها وأيديولوجيتها قراءة جمالية. تساءل «زويردلنغ» فى مستهل مقال لـه بعنوان: «ڤرچينيا وولف والعالم الواقعي»(١٩٨٦): لماذا تم تجاهل اهتمام «ڤرچينيا وولف» القوى بالواقعية، والمقوم الاجتماعى تجاهلًا يكاد يكون تامًا؟ لماذا استغرقنا كل هذا الوقت قبل أن نفهم أهمية هـذه العناصر فى أعمالها؟ (زويردلنغ، ١٩٨٦ : ١٥). فى الوقت نفسه شهدت الساحة النقدية تراجعًا عن النظرية المجردة، وانتشارًا لنقد ما بعد الاستعمار، مما ساعد على إعادة اكتشـاف "چويس" بوصفه المهتم بالتاريخ الأيرلندي، وليس الأوروبى (كيبرد، ١٩٩٥، ونولان، ١٩٩٥، وآتردج وهاوز ٢٠٠٠، وجيبسون ٢٠٠٢).

نســتطيع أن نقول إن «چويس»و «وولف» لهما مستهلكين أكثر مما لهما من القراء، ففى خضم صناعة التراث أُعيد «چويس» إلى وطنه بوصفه ابن أيرلندا المعطاء، ليصبح القطب الثقافى الذى يمكن تسويقه كرجل ينتمى إلى أمة أوروبية، وعاصمة عالمية، ظاهرة حقيقة بأن تسعد قلبه لو كان يعيش بيننا الآن (أى: تحول «بلوم» فى النهاية إلى بائع يعلن عن بضاعته)، على الأقل لأغراض الســخرية. «وولف» بطلة الخطاب المفعم بالسياسة والحديث عن النوع. أصبح لـ: «چويس» الأيرلندى ولـ: «وولف»النسويةأهمية أيقونية فى الثقافة المعاصرة تتجاوز هؤلاء الذين قرأوا أعمالهما ـ ففى احتفالات دبلن (٢٠٠٤) بمئوية يوم «بلوم»(١٦ يونيو) والتى امتدت لأكثر من ســتة أشــهر، بينما كانت الممثلة «نيكول كدمان» تلعــب دور «ڤرچينيا وولف» المتجهمة فى فيلم «الســاعات»، بأنف صناعيــة رغبة فى إحكام الــدور ومحاكاة أنف الكاتبة. عــلى النقيض من ذلك نجد أن شــهرة «دوروثى ريتشاردســن» بوصفها مبدعة كبيرة فى تاريخ الرواية أقل قدرة على فرض نفســها، كان تصديرها لطبعــة عام (١٩٣٩) لأعمالها الكاملــة محاولة لالتماس اعتراف متأخرمن الناس بدورها فى شــق طريق جديد فى عالم القص الخيالى. الالتحاق على طريق سرعان ما أصبح أشــبه بالطريق السريــع المزدحم بالبشر وفى خضم التذكر تذكرت شــخصيتين: «الأولى امرأة تمتطى جوادًا مكســو سرجه بقماش فاخر، والآخر رجل يمشــى، بعينين مغلقتين كأنه يناجى ربه، ينســج جلبابًا غالى الثمن من الكلمات الجديدة التى بها يكســو القماش المعتم القديم لانهماكه» (رحلــة حج ١: ١٠). لم تكن فى حاجة إلى أن تذكر أســماءهم. كان «چويس» و «وولف» معروفين بوصفهما علمين من أعلام الرواية الحداثية، وأما ســعْى «ريتشاردسن» الضخم الذى لا ينتهى لتسجيل انطباعات الحياة قد نُسى تمامًا.

وأما رواية «رحلة حج» فقد أخفقت الجهــود النقدية التى تناولتها فى ترويضها، وإنما ظلت قادرة على إلقاء ظلال الشك على المبادئ التى حددت شكل الرواية الحداثية منذ البدايــة، ورافضة للنزعة التى تريد أن تعلى من شــأن الشــكل والحيل الفنية على التعبير عن الحياة. كتبت «ريتشاردســن» فى نهاية روايتهــا: «رحلة حج»: «إن ما يُطلق عليــه إبداع، أو تحول خيالي، أو غريب، أو ابتــداع، إنما يعتمد على الواقع ولا شيء غير الواقــع» (رحلة حج ٤: ٦٥٧)، ثم تمضى قائلة: «هــل يصح أن نقول: إن كل ما ينتجه الإنسان إبداعًا؟ إن حارقى البخور لا يبدو عليهم أنهم يعرفون أن ما يزعمون أنه عملٌ

عبقرى إنما يقرون بدواخل أنفسهم» (٦٥٧). الإبداع الفنى عند «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» يشـــمل الفنان والقارئ، الكاتب والمتلقي. سأل «چويس» مرة: «قد يقرأ القارئ يولِســيز، وربما يجد فيها ما لم أكن أقصـــده، فمن منا المخطئ؟ وهل يعرف الأديب منا ما يبدعه حق المعرفة؟ (باور، ١٩٩٩: ١٠٢-٣).

هوامش

١- الأجزاء التى ظهرت فى مجلة «لتل ريفيو» ظهرت جميعًا تحت عناوينها الهومرية: تليماكوس، نستور، بروتيوس، كاليبسو، أكلة اللوتس، الجحيم، إله الريح، أكلة لحوم البشر، سلة وكاريبدس، الصخور الهائمة، السيرانات، السيكلوب، نوزيكا (وأما الأجزاء التى لم تُنشر فكانت: ثيران الشمس، سرسي، إيمايوس، إثكا، وبنيلوبي). فيما بعد استبدل «جويس» بهذه العناوين أرقامًا عندما صدرت «يولِسيز» فى كتاب بدءًا من عام (١٩٢٢).

٢- نُشرت الكتب الأحد عشر الأولى من رواية «رحلة حج» منفصلة: «أسقف مدببة» (١٩١٥)، «ركود» (١٩١٦)، «طريق مسدود» (١٩٢١)، «أنوار دوارة» (١٩٢٣)، «الشرك» (١٩٢٥)، «أوبرلاند» (١٩٢٧)، «يد دون اليسرى» (١٩٣١)، «أفق واضح» (١٩٣٥)، وأما الجزء الثانى عشر «تل دمبل» فقد أُضيف إلى الطبعة التى صدرت للرواية فى أربعة مجلدات (لندن: دنت، نيويورك، نوف، ١٩٣٨)، وهناك الجزء الثالث عشر «نور القمر فى مارس» الذى كانت «ريتشاردسن» عاكفة عليه حتى وافتها المنية، ونُشر فى الطبعة المنقحة الصادرة فى «دنت» عام (١٩٦٧).

مزيد من القراءات

يمكن للقارئ الكريم الرجوع إلى الكتب الآتية لمزيد من المعرفة حول «جيمس جويس» وإنجازه الأدبى والنقدي

١ـ س. كونور، جيمس جويس (بلايماوث: نورثكوت للنشر، ١٩٩٦) يصلح كمقدمة نقدية نافذة ضمن سلسلة «كُتّاب وأعمالهم».

٢ـ ر. ديمنغ، جيمس جويس: التراث النقدى (لندن، روتلدج، ١٩٧٠). كتاب لا يستغنى عنه القارئ المبتدئ؛ فكتب سلسلة «التراث النقدي» تضع بين يدى القارئ التراث النقدى الذى تركه الكاتب، والمراجعات النقدية التى كُتبت عنه فى عصره، وكذلك الرسائل والمقالات واليوميات، مما يسمح لقارئ اليوم الوقوف على الجو العام الذى كان شائعًا فى ذلك العصر، والذى أنتج فيه الكاتب ما أنتج من النقد والأدب، وقد صدر هذا الكتاب فى مجلدين، يتناول المجلد الأول الفترة بين (١٩٧٠) و (١٩٧٢) ويتناول المجلد الثانى الفترة بين عامى (١٩٨٢) إلى عام (١٩٤١).

٣ـ ر. إلمان، جيمس جويس (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٥٩، ١٩٨٢)، وهو مجلد ضخم كتبه «إلمان» يتناول فيه سيرة حياة «جويس» استهله بجملة مفتاحية: «لا نزال نتعلم كيف نصبح من معاصرى جويس، ربما نفهم الرجل الذى أراد أن يفهمنا».

٤ـ س. جلبرت، رواية «يولِسيز» (لندن: دار فيبر وفيبر للنشر، ١٩٣٠)، كتاب عميق التأمل، لا يستغنى عنه من يريد أن يفهم «جويس» وروايته «يولِسيز»، أظهر فيه صاحبه أول مخطط للرواية، كتبه «ستيوارت جلبرت» تحت إشراف «جويس» نفسه.

٥ـ النساء فى أدب جويس، كتاب حرره الكاتبان س. هنكه و ي. أنكلكس فى عام (١٩٨٢) دار نشر برايتون، فى هارفستر. وهو من ضمن الدراسات الباكرة التى تناولت موضوع النسوية فى النقد النسوى المتصل بـ: «جيمس جويس»، يحتوى الكتاب على مجموعة من المقالات النقدية التى تتناول رأى «جيمس جويس» فى النساء، وتمثيله للشخصية النسوية.

٦ ـ هـــ. كِنر، مدينة دبلـــن فى عصر جويس (لندن: دار تشـــاتو ووينـدس للنشر، ١٩٥٥)، كتاب مكتوب بأســـلوب ســـلس، ربما أكثر ســـهولة من أســـلوب «إلمان»، ويُعَد النقد الذى كتبه «كِنر» من الكتابات الأساســـية التـــى تناولت «جويس» فى فترة الخمسينيات.

٧ ـ ب. كايم ســـكوت، جويس والنسوية (برايتون: هارفستر، ١٩٨٤)، وفى هذا الكتـــاب تتناول الكاتبة أعمال جويـــس من منظورها هى فيما يتصل بالنقد النســـوي. وتتنـــاول أيضًا الآراء النقدية النســـوية التى كُتِبت حول «جويـــس» من عام (١٩١٠) وحتى الثمانينيات من القرن العشرين.

٨ ـ ك. لورنـــس، دليل كامـــبردج إلى فهم «جيمس جويـــس» (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٩٠) وهو كتاب موسوعى يتناول أهم الآراء النقدية التى تناولت «جيمس جويس»، اقرأ بصفة خاصة المقال الافتتاحى المعنون بـ: «جويس والنسوية».

٩ ـ هـــ. ليفن، جيمـــس جويس: مدخل نقـــدى (لندن: فيبر للنـــشر، ١٩٤١، ١٩٦٠)، وهو أهم الكتب النقدية التى تناولت «جيمس جويس» فى ذلك الوقت، وهو كتاب ذائع الصيت، يركز على رواية «يولِسيز» فى إطار التراث السردى للرواية الحديثة.

١٠ ـ سي. ماكبي، جيمس جويس وثورة الكلمة (بازنجستوك: ماكميلان للنشر، ١٩٩٧، وطبعة ثانية فى عام ٢٠٠٢). وهو كتاب لـــه تأثير كبير فى مجال سياسات اللغة فى أعمال «جويس». وتشتمل الطبعة الثانية على أربعة مقالات إضافية.

١١ ـ أ. باور، حوارات مع جيمس جويـــس (دبلن: دار لِلبيوت للنشر، ١٩٧٤، و١٩٩١)، ويضم الحوارات التى أدارها «باور» مع «جويس» فى باريس فى العشرينيات، حول كثير من الموضوعـــات بدءًا من آراء «جويس» نفســـه فى أعماله إلى آراء غيره من النقاد، وانتهاءً بقضايا أخرى فى الدين والسياسة وعلم الجمال.

ويمكن للقارئ أيضًا الرجوع إلى الكتب الآتية فيما يتصل بـ:

«دوروثى ريتشاردسن»

١ ـ ك. بلومل، التجريب على تخوم الحداثة: دوروثى ريتشاردسن وروايتها «رحلة حـج» (أثينا جورجيا: مطبعة جامعة جورجيا، ١٩٩٧)، وهو قراءة ناقدة للنسوية فى رواية «رحلة حج»، ومكانة «ريتشاردسن» كاتبة حداثية.

٢ ـ ر. برايملى جونسون، بعض كاتبات الرواية المعاصرات (لندن: ليونارد بارسونز، ١٩٢٠)، وهو كتاب شيق كونه أول كتاب يتناول بالنقد النساء الكاتبات فى العقود الأولى للقرن العشرين، ويشتمل على فصل حول الأجزاء الثلاثة الأولى من رواية «رحلة حج».

٣ ـ ف. برونفن، فن الذاكرة فى أدب دوروثى ريتشاردسن: الفضاء والهوية والنص (مانشستر، مطبعة جامعة مانشستر، ١٩٩٩). ظهرت أول طبعة لهذا الكتاب فى ألمانيا فى عام (١٩٨٦)، ويَعُده النقاد من الدراسات الرائدة فى نقد أدب «ريتشاردسن»، يتجاوز الكتابات التقليدية التى ظهرت حول النظرية النقدية النسوية والمتصلة بقضايا النوع فى الحداثة إلى دراسة الخيط الظاهراتى فى الفضاءات المادية والخيالية، كما تأكدت فى تمثيل «ريتشاردسن» للواقعى والنفسي.

٤ ـ أ. بوكانان، دورثى ميلر ريتشاردسن: ببليوغرافيا من عام (١٩٠٠) إلى (١٩٩١)، (مجلة الأدب الحديث عدد ٢٤ الجزء الأول عام (٢٠٠٠)، من صفحة ١٣٥ إلى صفحة ١٦٠)، فيه عناوين جميع الأعمال التى كتبتها ريتشاردسن، والمراجعات والكتب التى تناولت أعمالها.

٥ ـ جـ. جـ. فروم، دوروثى ريتشاردسن: سيرة حياة (أوربانا: مطبعة جامعة إلينوي، ١٩٧٧)، وفيه معلومات مفيدة متصلة بحياة «ريتشاردسن»، ومقارنة بين حياتها وحياة بطلة روايتها ميريام هندرسن فى رواية «رحلة حج».

٦ ـ جـ. هانزكومب، فن الحياة: دوروثى ريتشاردسن وتطور الوعى النسوى (لندن: أوين للنشر، ١٩٨٢)، من أهم الكتب التى تناولت النسوية فى أدب ريتشاردسن، وكان سببًا فى إنقاذ مكانة ريتشاردسن من الخمول والإهمال النقدي.

٧ ـ ب. كايم سكوت (تحرير)، قضية النوع فى الحداثة (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٠)، وهو كتاب يضم الكثير من المقالات التى تناولت السيدات الكاتبات الحداثيات، والكثير من أهم المقالات النقدية التى كتبتها «ريتشاردسن»، والمقال الشهير الذى كتبته «ماى سنكلير» فى عام (١٩٨١) بعنوان: «روايات دوروثى ريتشاردسن».

٨ ـ جـ. ميفام، «ما لا نستطيع قراءته فى أدب دوروثى ريتشاردسن: الأسلوب التصويرى والاستراتيجية السردية فى الرواية الحداثية» (مجلة الأدب الإنجليزى فى مراحل التحول، ٢٠٠٠، العدد ٤٣، جزء ٤، ٤٤٩-٦٤)، وهو مقال رائع يلفت الانتباه إلى الأسلوب التصويرى المتغير، ويقدم أيضًا تفسيرات لهذا الأسلوب كما استخدمته الكاتبة فى رواية «رحلة حج» بكل أجزائها.

٩ ـ ج. رادفورد، دوروثى ريتشاردسن (لندن: هارفستر هويتشيف، ١٩٩١)، وهو مقدمة رائعة لأدب ريتشاردسن.

١٠ ـ ج. هـ. توماس، دليل القارئ لرواية دوروثى ريتشاردسن «رحلة حج» (جرينسبورو، مطبعة إي. إل. تي. ١٩٩٦)، وهو كتاب يدلك إلى الكتب التى تناولت «ريتشاردسن» وروايتها «رحلة حج»، وتسلسل زمنى بالأحداث التى جرت فى الرواية وتفاصيل حول الشخصيات والسياقات المكانية، ملحق بها ببليوجرافيا مفيدة غاية الفائدة.

١١ ـ ج. هـ. توماس، ملاحظات نقدية حول رواية «رحلة حج» لـ: دوروثى ريتشاردسن (جرينزبورو، مطبعة إي. إل. تي. ١٩٩١)، وفيه يستكمل الكاتب ما بدأه فى الدليل السابق، يذكر هنا الأحداث الثقافية والأفكار والناس والنصوص التى أحالت إليها الكاتبة فى روايتها، ويترجم لنا الألفاظ الأجنبية والعبارات الواردة فى الرواية أيضًا.

١٢ ـ ج. هـ. توماس، طبعات رواية «رحلة حج» لـ: دوروثى ريتشاردسن: مقارنة بين النصوص (جرينزبورو، مطبعة إي. إل. تي. ٢٠٠١).

١٣ ـ سي. واتس، دوروثى ريتشاردسن (بلايموث: دار نورثكوت للنشر، ١٩٩٥)، كتاب آخر فى مجال تقديم أدب «ريتشاردسن» ضمن سلسلة «كُتّاب وأعمالهم»

يلفت الانتباه بصفــة خاصة إلى عمودها الذى كانت تكتبــه لمجلة «كلوزأب» وصلته بالجمال الأدبي.

١٤ ـ ج. وننــغ، رحلــة حج دوروثى ريتشاردســن (ماديســون: مطبعة جامعة ويسكنســون، ٢٠٠٠)، والكتــاب عبارة عن قــراءة فاحصة فى خطابــات دوروثى ريتشاردسن، سعيًا إلى النفاذ إلى الخيط السحاقى والرغبة فى رواية «رحلة حج».

ويمكن للقارئ أيضًا الرجوع إلى الكتب الآتية فيما يتصل بـ «فرجينيا وولف»:

١ ـ ج. بير، فرجينيا وولف: القاســم المشــترك (إدنبره: مطبعــة جامعة إدنبره، ١٩٩٦)، وهو عبارة عن مجموعة شــيقة من المقالات التى تركز على محاولة فهم التاريخ فى أعمال وولف.

٢ ـ ن. بــلاك، فرجينيا وولف بوصفها كاتبة نســوية (نيويــورك: مطبعة جامعة كورنل، ٢٠٠٣)، ويقدم بلاك هنا دراسة نقدية مُلْهِمة للتوجه النسوى فى رواية «ثلاثة جنيهات».

٣ ـ هـ. ليتش، فرجينيا وولف (لندن: تشاتو ووندس للنشر، ١٩٩٦)، وهو سيرة حياة تتكئ إلى نزعة نقدية لأعمال وولف.

٤ ـ م. ميجمدار و أ. ماكلورين، فرجينيا وولف: التراث النقدى (لندن: روتلدج وكيجان بــول للنشر، ١٩٧٥)، وهو مجموعة لا غنى عنها للقارئ من المقالات النقدية التى استقبلت وولف ورواياتها فى العصر الذى عاشته، ومجموعات مقالاتها.

٥ ـ ل. مرقــص، فرجينيا وولف (بلايموث: نورثكــوت للنشر، ١٩٩٥)، وهو الكتاب الذى صدر ضمن سلسلة «كُتّاب وأعمالهم»، يضم مقالات نقدية نافذة لأعمال وولف الروائية والنقدية، ويركز على قضايا مهمة فى أدبها مثل التاريخ والذاكرة والسرد والمدينة والنوع والجنسية والسيرة والسيرة الذاتية.

٦ ـ ت. موا، الجنسى والسياسى والنسوي: النظرية الأدبية النسوية (لندن: مثوين، ١٩٨٥)، وفيه مقارنة بين النقد الأدبى النسوى الأنجلو-أمريكى والفرنسي، ويفتتح موا الكتاب بفصل يتناول فيه استقبال القراء لأدب «فرجينيا وولف»، مركزًا على وجهة نظر «إلين شوالتر» حول الاستقبال المضطرب لأدب النساء الحداثى على أنه «أدب يخص المرأة وحدها».

٧ ـ ج. ناريمور، العالم بدون الذات: فرجينيا وولف والرواية (نيوهافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٣)، وهو دراسة مفصلة حول الاستراتيجيات السردية والحوار الداخلى فى قصص وولف.

٨ ـ س. روز، وس. سيللرز (تحرير) رفيق كامبردج إلى فهم أدب فرجينيا وولف (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ٢٠٠٠)، وهو ضمن سلسلة «رفيق كامبردج»، يشتمل على مقالات نقدية تتناول روايات «وولف» ويومياتها ورسائلها، إلى جانب وجهات نظر تسعى إلى تقييم اهتمام «وولف» بعلوم الجمال والتحليل النفسى والسياسات النُسوية.

٩ ـ ب. س. روزنبرج، وج. دييينو (تحرير) فرجينيا وولف وفن المقال (بازنجستوك: ماكميلان للنشر، ١٩٩٧)، مجموعة مقالات رائعة تتناول أعمال وولف بوصفها ناقدة وكاتبة مقال.

١٠ ـ ي. شوالتر، أدب يخص النساء وحدهم: كاتبات الرواية البريطانيات من برونتى إلى لسينغ (لندن: فيراجو، ١٩٧٧)، وهو كتاب مشهور يشتمل على دراسات نسوية أدبية تحمل على الذوق الجمالى الحداثى عند وولف ودوروثى ريتشاردسن.

١١ ـ ب. سلفر، فريجنيا وولف الرمز (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ٢٠٠٠)، وهو دراسة رائعة لعملية تلقى أدب وولف لدى الطبقة الراقية والشعبية.

١٢ ـ م. وايتورث، فرجينيا وولف (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ٢٠٠٥)، وهو مدخل ممتاز وواضح لأدب فرجينيا وولف يشتمل على معلومات حول حياتها الشخصية، ودراسة نافذة للسياقات الأدبية والثقافية والعلمية والفلسفية التى لا غنى عنها لفهم أدب فرجينيا وولف.

١٣ـ أ. زويردلنــغ، فرجينيــا وولف والعــالم الواقعى (بــيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦)، وهو دراســة رائدة تتناول بالتفنيد الرأى القائل بأن أدب وولف بوصفها أدبًا جماليًّا يعيش فى برج عاجي، ويلفت الانتباه إلى أهمية أفكار النسوية والطبقة والحرب والسياسة فى أدبها.

14- INTERNET RESOURCE

Swww.jamesjoyce.ie

The James Joyce Centre, Dublin

www.english.osu.edu/organizations/ijjf/

The International James Joyce Foundation

www.utoronto.ca/IVWS/

The International Virginia Woolf Society

www.virginiawoolfsociety.co.uk/

The Virginia Woolf Society of Great Britain

www.uncg.edu/eng/elt/richardson/contents.htm

George H. Thompson's indispensable ebook The Editions of Dorothy Richardson's Pilgrimage:A Companion of Texts, ELT Press 2001.

ببليوغرافيا الكتاب

المراجع التى تذكر أعمال الثلاثة: «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» القصصية، والمقالات النقدية والرســـائل وحتى السير الذاتية مذكورة بين أقواس عبر النص نفسه من خلال اختصارات نورد دلالاتها هنا. وأما المراجع الأخرى فنذكرها باسم مؤلفيها وتاريخ الصدور.

JOYCE

Joyce, J. ([1914] 2000) Dubliners, Harmondsworth: Penguin. [Du]

([1916] 2000) A Portrait of the Artist as a Young Man, Harmondsworth: Penguin. [PA]

([1922] 2000) Ulysses, Harmondsworth: Penguin. [U]

([1939] 2000) FinnegansWake, Harmondsworth: Penguin. [FW]

(1966) Letters of James Joyce, 3 vols, ed. Stuart Gilbert (1) and Richard Ellmann (2–3), London: Faber. [LJJ]

(2000) Occasional, Critical and Political Writing, Oxford: Oxford University Press. [OCP]

RICHARDSON

Richardson, D. (1915) Pointed Roofs, London: Duckworth.

([1938] 1979) Pilgrimage, 4 vols, London: Virago. [P]

(1989) Journey to Paradise: Short Stories and Autobiographical Sketches, ed. Trudi Tate, London: Virago. [JP]

(1995) Windows on Modernism: Selected Letters of Dorothy Richardson, ed. Gloria Glikin Fromm, Athens, Ga.: University of Georgia Press. [LDR]

WOOLF

Woolf,V. ([1915] 2001) The Voyage Out, Oxford: Oxford University Press. [VO]

([1919] 1999) Night and Day, Oxford: Oxford University Press. [ND]

([1922] 1999) Jacob's Room, Oxford: Oxford University Press. [JR]

([1925] 1998) Mrs Dalloway, Oxford: Oxford University Press. [MD]

([1927] 1998) To the Lighthouse, Oxford: Oxford University Press. [TL]

([1928] 1998) Orlando, Oxford: Oxford University Press. [O]

([1929; 1937] 1998) A Room of One's Own and Three Guineas, Oxford: Oxford University Press. [AROO]

([1931] 1998) TheWaves, Oxford: Oxford University Press. [W]

([1937] 1999) TheYears, Oxford: Oxford University Press. [Y]

([1940] 2003) Roger Fry. A Biography, London:Vintage. [RF]

([1941] 1998) Between the Acts, Oxford: Oxford University Press. [BA]

(1966–7) Collected Essays, 4 vols, London: Hogarth Press. [CE]

(1977–84) The Diary of Virginia Woolf, 5 vols, eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, London: Hogarth Press. [D]

(1986–94) The Essays of Virginia Woolf, 4 vols, ed. Andrew McNeillie, London: Hogarth Press. [E]

(1979) Women and Writing, ed. Michèle Barrett, London:Women's Press. [WW]

(1989) Moments of Being, ed. Jeanne Schulkind, London: Grafton [MB]

(1992a) AWoman's Essays, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth: Penguin.

(1992b) The Crowded Dance of Modern Life, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth: Penguin.

(2001) The Mark on the Wall and Other Short Fiction, Oxford: Oxford University Press. [MW]

SECONDARY TEXTS

Armstrong, N. (1987) Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel, New York: Oxford University Press.

Attridge, D. and Howes, M. (2000) Semicolonial Joyce, Cambridge: Cambridge University Press.

Auerbach, E. (1953) Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Banfield,A. (1982) Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction, London: Routledge and Kegan Paul.

Bazin, N. (1973) Virginia Woolf and the Androgynous Vision, New Brunswick: Rutgers University Press.

Beach, J.W. (1932) The Twentieth Century Novel: Studies in Technique, New York:Appleton Crofts.

Beja, M. (1992) James Joyce:A Literary Life, Basingstoke: Macmillan.

Belsey, C. (1980) Critical Practice, London: Methuen.

Bergonzi, B. (1970) The Situation of the Novel, London: Macmillan.

—— (1986) The Myth of the Modern and Twentieth-Century Literature, Brighton: Harvester.

Bergson, H. ([1910] 2001) Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness, New York: Dover.

——([1911] 2004) Matter and Memory, New York: Dover.

Booth, W. C. (1961) The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press.

Bowlby, R. (1988) Feminist Destinations, Oxford: Blackwell.

Bradbury, M. and McFarlane, J. (1976) Modernism 1890–1930, Harmondsworth: Penguin.

Brooker, J. (2004) Joyce's Critics: Transitions in Reading and Culture, Madison: University of Wisconsin Press.

Brooks, P. (1985) Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative, New York:Vintage.

Brosnan, L. (1997) Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Budgen, F. (1972) James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings, London: Oxford University Press.

Cixous, H. (1968) The Exile of James Joyce, trans. S. Purcell, London: John Calder.

Cohn, D. (1978) Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton: Princeton University Press.

Conrad. J. (1986), The Collected Letters of Joseph Conrad,Vol 2: 1898–1902, eds. F. R. Karl and L. Davies, Cambridge: Cambridge University Press.

Cuddy-Keane, M. (2003) Virginia Woolf, the Intellectual, and the PublicSphere, Cambridge: Cambridge University Press.

Dainton, B. (2000) Stream of Consciousness: Unity and Continuity in ConsciousExperience, London: Routledge.

Doody, M. A. (1996) The.True Story of the Novel, New Brunswick: Rutgers University Press.

Dusinberre, J. (1997) Virginia Woolf's Renaissance:Woman Reader or Common Reader?, Basingstoke: Macmillan.

Eagleton,T. (2005) The English Novel, Oxford: Blackwell.

Edel, L. (1955) The Psychological Novel 1900–1950, London: Hart-Davies.

Eysteinsson, A. (1990) The Concept of Modernism, New York: Cornell University Press.

Faulkner, P. (1977) Modernism, London: Methuen.

(ed.) (1986) A Modernist Reader: Modernism in England 1910–1930, London: Batsford.

Forster, E. M. (1927) Aspects of the Novel, London: Edward Arnold.

Frank, J. (1963) The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature, Bloomington: Indiana University Press.

Friedman, A. J. and Donley, C. (1985) Einstein as Myth and Muse, Cambridge: Cambridge University Press.

Friedman, M. J. (1955) Stream of Consciousness: A Study of Literary Method, New Haven:Yale University Press.

Furst, L. (ed.) (1992) Realism, London: Longman.

Gasiorek, A. (1995) Post-War British Fiction: Realism and After, London: Edward Arnold.

Genette, G. (1980) Narrative Discourse: An Essay in Method, trans. J. Lewin, New York: Cornell University Press.

Gibson, A. (2002) Joyce's Revenge: History, Politics and Aesthetics in 'Ulysses', Oxford: Oxford University Press.

Gilbert, S. M. and Gubar, S. (1988–94) No Man's Land:The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, 3 vols, New Haven:Yale University Press.

Goldberg, S. L. (1961) The Classical Temper:A Study of James Joyce's 'Ulysses', London: Chatto and Windus.

Goldman, J. (2001) The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual, Cambridge: CambridgeUniversity Press.

(2004) Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse, Basingstoke: Palgrave.

Groden, M. (1977) 'Ulysses' in Progress, Princeton: Princeton University Press.

Gualtieri, E. (2000) Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past, Basingstoke: Macmillan.

Hanscombe, G. and Smyers,V. (1987) Writing for Their Lives:The Modernist Women, 1910–1940, London:Women's Press, 1987.

Hart, C. (ed.) (1974) Conversations with James Joyce, New York: Barnes and Noble Books.

Heath, S. (1972) The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing, London: Elek.

Heilbrun, C. (1973) Towards a Recognition of Androgyny, New York: Knopf.

Henke, S. (1990) James Joyce and the Politics of Desire, London: Routledge.

Herman, L. (1996) Concepts of Realism, Columbia, S.C.: Camden House.

Holtby, W. (1978) Virginia Woolf: A Critical Memoir, Chicago: Academy Press.

Humphrey, R. (1954) Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley: University of California Press.

Hynes, S. (1990) A War Imagined: The First World War and English Culture, London: Bodley Head.

James, H. (1934) The Art of the Novel, ed. R. P. Blackmur, New York: Scribner's.

_(1956) The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction, ed. L. Edel, New York:Vintage.

_(1984) Letters of Henry James,Vol 4: 1895–1916, ed. L. Edel, London: Belknap Press.

James,W. ([1890] 1981) The Principles of Psychology, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kennedy, J. B. (2003) Space, Time and Einstein: An Introduction, Chesham: Acumen.

Kermode, F. (1967) The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction,

Oxford: Oxford University Press.

Kern, S. (1983) The Culture of Time and Space 1880–1918, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kiberd, D. (1995) Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation, London: Jonathan Cape.

Kime Scott, B. (1987) James Joyce, Brighton: Harvester.

_ (ed.) (1990) The Gender of Modernism, Bloomington: Indiana University Press.

_ (1995) Refiguring Modernism 1:The Women of 1928 and 2: Postmodern Feminist Readings of Woolf,West and Barnes, Bloomington: Indiana UniversityPress.

Kumar, S. (1959) 'Dorothy Richardson and the Dilemma of "Being versus

Becoming"', Modern Language Notes 74:6, 494–501.

LaCapra, D. (1987) History, Politics, and the Novel, New York: Cornell University Press.

Lawrence, K. (1981) The Odyssey of Style in 'Ulysses', Princeton: Princeton University Press.

Leavis, F. R. (1933) For Continuity, Cambridge:The Minority Press.

_ (1948) The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad, London: Chatto and Windus.

Levenson, M. (1984) A Genealogy of Modernism, Cambridge: Cambridge University Press.

_ (ed.) (1999) The Cambridge Companion to Modernism, Cambridge: Cambridge University Press.

Levine, G. (1981) The Realistic Imagination: English Fiction from Frank to Lady Chatterley, London: University of Chicago Press.

_ (ed.) Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture, Madison: University of WisconsinPress.

Lewis,W. ([1927] 1993) Time and Western Man, Santa Rosa: Black Sparrow Press.

Lodge, D. (1977) The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature, London: Edward Arnold.

Lorentz, H. A., Einstein, A., Minkowski, H., and Weyl, H. (1952) The Principle of Relativity: A Collection of Original Memoirs on the Special and General Theory of Relativity, New York: Dover Press.

Lubbock, P. (1921) The Craft of Fiction, London: Cape.

Lukács, G. ([1920] 1989) The Historical Novel, London: Merlin.

Madox Ford, F. (1947), The March of Literature: From Confucius to Modern Times, London: George Allen and Unwin.

—— (2003), 'On Impressionism', repr.inThe Good Soldier, eds. K.Womack and W. Baker, Ontario: Broadview Press.

Mahaffey,V. (1988) Reauthorizing Joyce, Cambridge: Cambridge University Press.

Matz, J. (2001) Literary Impressionism and Modernist Aesthetics, Cambridge: Cambridge University Press.

Minow-Pinkney, M. (1987) Virginia Woolf & the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels, New Brunswick: Rutgers UniversityPress.

Morris, P. (2003) Realism, London: Routledge.

Nicholls, P. (1995) Modernisms:A Literary Guide, Basingstoke: Macmillan.

Nolan, E. (1995) James Joyce and Nationalism, London: Routledge.

North, M. (1999) Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern, Oxford: Oxford University Press.

Ortega y Gasset, J. ([1925] 1948) The Dehumanization of Art and Ideas about the Novel, Princeton: Princeton University Press.

Parrinder, P. and Philmus, R. (1980) H. G. Wells' Literary Criticism, Brighton: Harvester.

Peters, J. (2001) Conrad and Impressionism, Cambridge: Cambridge University Press.

Potts,W. (ed.) (1979) Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans, Seattle: University of Washington Press.

Pykett, L. (1995) Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century, London:Arnold.

Rice,T. J. (1997) Joyce, Chaos, and Complexity, Urbana: University of Illinois Press.

Rosenberg, B. C. (1995) Virginia Woolf and Samuel Johnson: Common Readers, Basingstoke: Macmillan.

Schwarz, D. R. (1986) The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller, Basingstoke: Macmillan.

Sherry, V. (2003) The Great War and the Language of Modernism, Oxford: Oxford University Press.

Spencer, J. (1986) The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen, Oxford: Blackwell.

Spoo, R. E. (1994) James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare, New York: Oxford University Press.

Stevenson,W. (1996) Romanticism and the Androgynous Sublime, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Strawson, G. (1994) Mental Reality, Cambridge, Mass.:MIT Press.

Stubbs, P. (1979) Women and Fiction,1880–1920, Brighton: Harvester.

Tate, T. (1998) Modernism, History and the First World War, Manchester: Manchester University Press.

Van Ghent, D. (1953) The English Novel: Form and Function, New York: Rinehart and Company.

Watt, I. (1957) The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding, London: Chatto and Windus.

Whitworth, M. H. (2002) Einstein's Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature, Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1970) The English Novel from Dickens to Lawrence, London: Chatto and Windus.

Wilson, A. (1958) 'Diversity and Depth', Times Literary Supplement, 15th August.

المؤلفة فى سطور:

دِبرا بارسونز

أستاذ ورئيس برامج الدراسات العليا فى جامعة برمنجهام ـ المملكة المتحدة ـ باحثة فى مجالات الحداثة والثقافة البصرية والمدينية.

المترجم فى سطور:

أ. د أحمد الشيمى

أستاذ الأدب الإنجليزى ـ جامعة بنى سويف.

١ - دكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعتى رايس ـ القاهرة (١٩٩٦).

٢ـ أستاذ الأدب الإنجليزى - جامعة الملك خالد ـ المملكة العربية السعودية من (١٩٩٩- ٢٠٠٩).

٣ـ رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب بنى سويف من ١٠ / ١٠/ ٢٠٠٩ وحتى مارس (٢٠١٠).

الكتب المطبوعة:

لـه الكثير من الكتب المترجمة المطبوعة منها:

١ - كتاب: هل يوجد نص فى هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة لـ: ستانلى فش (صدر عام ٢٠٠٤ عن المشروع القومى للترجمة) .

٢ - كتاب: نساء مفقودات وقصص أخرى (مجموعة قصص قصيرة) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام (٢٠٠٢).

٣ - كتاب: يقظة امرأة لكيت شوبان عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام (٢٠٠٤).

٤ - كتاب: ربما فى حلب ذات يوم وقصص أخرى (مجموعة قصص قصيرة) عن المشروع القومى للترجمة عام ٢٠٠٥ وطبعة أخرى عن مكتبة الأسرة عام (٢٠٠٦)، وطبعة ثالثة عن المركز القومى للترجمة عام (٢٠٠٩).

٥ - كتاب: الإسلام فى أوروبا: التنوع والهوية والتأثير، تحرير إيفى فوكاس وعزيز العظمة صادر عن المركز القومى للترجمة عام ٢٠١١.

٦ - البريد الإلكترونى

ahmadelsheemi@hotmail.com

التصحيح اللغوى: محمد المصرى
الإشــراف الفنى: حســن كــامل